ARISTOTELE
DELL'ARTE POETICA

A CURA
DI CARLO GALLAVOTTI

FONDAZIONE LORENZO VALLA / ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Come la Bibbia, la *Poetica* di Aristotele è uno dei libri che gli uomini, nei secoli, hanno interrogato più intensamente. Dall'antichità classica al Rinascimento, dal Romanticismo al nostro tempo, le hanno chiesto cosa fosse la poesia: come purificasse l'animo, da quali passioni ci liberasse: cosa l'epica e la tragedia, quali i caratteri tragici, cosa il linguaggio e la metafora; quale lo spazio in cui deve muoversi la parola poetica.

Dopo tanti secoli, questo piccolo testo sta ancora davanti a noi come un enigma di densità quasi indecifrabile; e, a volte, abbiamo l'impressione di assistere ad un dialogo tra un maestro infinitamente maturo ed esperto e i suoi discepoli, che conoscono ogni piega del suo pensiero e ai quali egli può parlare con allusioni di una rapidità stenografica. Oggi, la *Poetica* è attuale quanto lo era per gli studiosi del Rinascimento. La descrizione fenomenologica, che Aristotele compie delle forme, delle strutture e della tecnica della poesia, può trovare una rinnovata attenzione in un tempo come il nostro che tanto interesse dedica alle forme della poesia. Alcune analisi restano insuperate. La spiegazione dell'eccellenza dell'*Iliade* e dell'*Odissea* è, probabilmente, la più grande pagina di critica letteraria che sia mai stata scritta.

Il commento di Carlo Gallavotti muove da un dibattito continuo con la lettera e lo spirito della *Poetica*. Propone molte nuove lezioni in luoghi fondamentali; e, partendo sempre dal testo, interpreta espressioni e passi, illumina rapporti insospettati, chiarisce problemi e situazioni culturali, illustra in modo inedito teorie, e, con rapide intuizioni, ci porta di colpo nel cuore del sistema filosofico di Aristotele. In questa edizione critica e in questo commento, gli studiosi troveranno moltissime novità: tutti i lettori colti saranno trascinati dalla drammatica freddezza scientifica con cui ogni problema viene affrontato ed esaurito.

Carlo Gallavotti è professore di letteratura greca all'Università di Roma. Si è occupato sopratutto di Teocrito e dei bucolici greci (di cui ha curato un'edizione critica): di Callimaco: della lirica greca arcaica: dei testi dell'età micenea; e del teatro di Menandro, di cui ha curato il *Dyscolos* e il *Sicyonius*.

In sopracoperta: *Aristotele*,
Portale Ovest della Cattedrale di Chartres
(particolare)
Archives photographiques de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris

SCRITTORI GRECI E LATINI

ARISTOTELE

DELL'ARTE POETICA

a cura
di Carlo Gallavotti

FONDAZIONE LORENZO VALLA
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

© *Fondazione Lorenzo Valla 1974*
I edizione gennaio 1974
II edizione aprile 1974

Grafica di Elio Uberti e Vittorio Merico

INTRODUZIONE

Lineamenti storici della «Poetica» di Aristotele

Questo trattato di Aristotele sulla poesia costituisce la prima indagine sistematica, condotta con vigoroso spirito analitico, che sia stata dedicata all'arte poetica nell'antichità. È un'opera di estremo interesse nella storia della cultura e di forte originalità nella storia del pensiero; il suo influsso è stato notevole nella cultura antica, ma forse di più in quella moderna, a cominciare dal Cinquecento. Da allora ha dominato, come è noto, sul gusto e le teorie artistiche e sulla pratica dell'arte, per molto tempo. In parecchie intuizioni contenute nell'analisi aristotelica anche i sistemi filosofici recenti, dal positivismo all'idealismo e più ancora lo strutturalismo, possono ravvisare precedenti e anticipazioni fondamentali per una parte o per l'altra delle loro dottrine. Di qui l'attualità del pensiero aristotelico, e perciò si vuole qui riproporre l'opera ancora una volta alla considerazione del lettore moderno. In ciò consiste il suo fascino, per la storia del pensiero; d'altra parte, molte rapide annotazioni e giudizi sulle opere poetiche e alcuni accenni alle discussioni sull'arte, che si facevano al tempo dell'autore stesso, ci disvelano all'improvviso vivacemente quel fermento letterario che Atene riassumeva in sé verso la fine del quarto secolo a. C., quasi al termine di quella conquista umana nel campo artistico che era durata qualche secolo e che è rimasta paradigmatica ai nostri occhi ancor oggi.

È un'opera acroamatica, cioè dedicata da Aristotele al cerchio ristretto dei propri uditori, iniziati alla scuola peripatetica: *acròama* significa audizione; sono quasi appunti per un corso di lezioni, ma in una trama lungamente meditata e saldamente congegnata. La struttura dell'opera è chiara, nel

suo schema essenziale, che si riflette all'ingrosso nella moderna ripartizione in capitoli:

1-3. Teoria generale delle forme della mimesi poetica, ossia mezzi, oggetti, e modi dell'arte.

4-5. Giustificazione naturalistica della poesia come mimesi, e suo sviluppo storico nell'epica, nella commedia, e nella tragedia.

6. Definizione della tragedia e dei suoi elementi qualitativi rispetto alle forme dell'arte: racconto, carattere, pensiero (come oggetto della mimesi), lingua e musica (come mezzo), azione scenica (come modo).

7-12. Teoria del racconto come struttura di un'unica vicenda drammatica; gli elementi del racconto (peripezia, riconoscimento, sciagura) e le partizioni materiali della tragedia (prologo, episodi, esodo, e corali).

13-18. Qualità essenziali ed effetto della composizione tragica attraverso gli elementi del racconto e l'elemento del carattere e gli accorgimenti tecnici.

19-22. Teoria della lingua e particolarità del linguaggio poetico.

23-24. Aspetti dell'epopea in confronto alla composizione tragica.

25. Criteri di lettura e di giudizio delle opere poetiche.

26. Attualità della tragedia.

Nel complesso è un'analisi intensa e minuziosa, e assolutamente pragmatica, del fatto artistico o meglio della tecnica della composizione poetica, e in particolare della tragedia; l'analisi si sviluppa secondo una linea precisa e sicura, ma con frequenti rimandi interni e riprese e approfondimento di concetti, con indugi e poi con rapidi sviluppi, che hanno tutta la vivezza e le disuguaglianze del discorso parlato. Di qui derivano in buona parte le difficoltà che s'incontrano per l'esegesi generale dell'opera, e per l'esatta interpretazione di molti particolari. In parecchi punti la trattazione appare stringata nei concetti, quasi stenografica nella forma; restano sottintesi o appena accennati i riferimenti alle nozioni fondamentali dell'intero sistema filosofico di Aristotele, o i riferimenti a giudizi e discussioni che si facevano giornalmente nel cerchio degli iniziati. Restano impliciti anche tutti gli elementi di

polemica antiplatonica, che si scoprono agevolmente nello scritto, quando si tengano presenti il dialogo sulle *Leggi* di Platone, e soprattutto i libri secondo e terzo della *Repubblica* e il decimo.

L'indagine di Aristotele è difatti, nel suo interno, una rivendicazione realistica della poesia contro la condanna platonica. Al motivo ontologico della condanna dell'arte come lontana di tre gradi dalla verità (idea dell'oggetto, oggetto sensibile, imitazione dell'oggetto) il sistema filosofico di Aristotele si trovava già ad avere risposto per la massima parte, poiché rifiutava la teoria metafisica delle idee iperuranie; per l'altra parte, cioè la poesia come opera di imitazione (*mímēsis*), Aristotele non rifiuta l'antica e tradizionale concezione dell'arte come mimesi, ma rivaluta il concetto di mimesi sotto un duplice aspetto: sia come istruzione dell'uomo (cap. 4,1-2), e attività teoretica che supera la realtà (9,2), sia come un superiore diletto dell'animo; e tale diletto (*hedoné*) non solo viene prodotto dalla considerazione dell'abilità artistica (4,2,16-17), ma s'identifica con l'effetto della poesia (*ergon*) sulle disposizioni psichiche dell'uomo. Nella tragedia tale effetto si produce attraverso vicende rappresentate (mimesi) che destano « commiserazione » e « terrore », nel senso tecnico che Aristotele ha spiegato anche nell'*Etica* e nella *Retorica*; ma tali vicende producono nell'animo umano, e sulla passionalità latente in ciascuno, quel sollievo liberatore della eccessiva passionalità, ossia quella *kàtharsis* (6,2,9), che deriva dalla considerazione di sciagure altrui, quando sono reali, e tanto piú quando sono soltanto rappresentate. Sui concetti fondamentali di mimesi e di catarsi, oltre le note di commento al testo, si veda qui avanti l'Appendice a p. 229.

Con ciò Aristotele ha risposto anche al secondo motivo della condanna platonica della poesia, e di tragedia e commedia in particolare, in quanto fomentatrici di violenti moti passionali. Ma a tale motivo di ordine etico Aristotele risponde anche, nel suo trattato, con tutte quelle indicazioni e avvertenze che si presentano come una precettistica, cioè come una regolamentazione del mestiere di poeta. Forse è questa la parte che risulta più ostica al lettore moderno; ma occorre notare fin d'ora che tale precettistica deriva anzitutto dalla concezione della poetica (*ars poetica*) come un mestiere: appunto

un'*ars*, una tecnica (*téchnē*), che ha bisogno di norme dettate dalla dottrina; e tale dottrina scaturisce in Aristotele non da motivi etici o pratici o comunque eterogenei, sibbene dalla storia della poesia, donde sorge una tradizione di mestiere, e deriva soprattutto dalla valutazione estetica dell'opera d'arte: tale valutazione è fatta in base a principî generali della speculazione filosofica e in base al principio realistico del maggiore gradimento da parte degli esperti o del vasto pubblico (9,6; 13,4-6; 17,1; 18,3 e 6; 26,1-2). Quanto sia lontano Aristotele da una concezione moralistica o utilitaria dell'arte, risulta specialmente da quel paragrafo dedicato alle critiche che si rivolgono a un'opera di poesia per la cattiveria o la perfidia dei personaggi rappresentati (25,5): a tali critiche Aristotele non risponde sul piano morale, ma offre la soluzione del problema critico sul piano della coerenza artistica della vicenda rappresentata, in rapporto agli elementi specifici di quel fatto che il poeta ha voluto narrare.

Al terzo motivo della condanna platonica, le omeriche empietà contro gli dei dell'Olimpo, e contro gli eroi, la mentalità laica di Aristotele non ha nulla da obiettare. L'argomento è appena accennato in un contesto secondario (25,3): la vera natura divina è inattingibile per la mente umana, e i miti divini sono insondabili; sono quelli che la gente racconta, e il poeta li ripete secondo il gusto di tutti. Con ciò viene indirettamente ribadito anche il principio essenziale dell'autonomia dell'arte, che Aristotele ha dichiarato poco prima (25,1,10-18): la poesia non va giudicata in base a nozioni e metodi che sono validi per le altre arti, come la retorica o la politica o la medicina, e magari l'etica e la logica (cfr. 19,1); così anche il linguaggio, che usa il poeta, ha prerogative proprie che debbono essergli riconosciute (25,1,7-9).

Ma la polemica antiplatonica, in questo trattato, non è così palese ed esplicita come era stata probabilmente nel dialogo in tre libri, *Intorno ai poeti* (Περὶ ποιητῶν), che Aristotele aveva scritto per il grande pubblico qualche tempo prima e che ora ricorda qui nel Περὶ ποιητικῆς (15,8,43). A parte ogni antinomia, del resto, è facile rilevare concordanze di osservazioni varie con Platone in particolari dottrinari e anche in nozioni fondamentali, a cominciare dalla definizione della poesia come mimesi. Ma tale concetto è molto più antico di Platone, perché

nasce nell'ambito stesso del mestiere di artista. Nasce e sussiste specialmente nel campo delle arti figurative, alle quali Aristotele fa riferimento più volte nel corso dell'opera. Così la teoria, che fu poi elaborata nella scuola peripatetica, da Cameleonte, sulle origini della musica derivata dall'imitazione del canto degli uccelli, poteva farsi risalire non solo ai sofisti e a Democrito, ma ad uno dei primissimi artisti della lirica arcaica, Alcmane. A questa sensazione, di ripetere il canto degli uccelli o di ispirarsi ad esso per comporre la melodia dell'ode, Alcmane aveva accennato nel sigillo di una sua composizione corale:

ἐπᾶγε δὲ καὶ μέλος Ἀλκμὰν
εὗρέ τε γλωσσαμενᾶν
κακκαβίδων ὄπα συνθέμενος

(« poi aggiungeva anche la musica Alcmane, e la trovò raccogliendo la voce di cinguettanti pernici »[1]).

Ma più in generale si deve dire che questo concetto dell'arte come imitazione, coinvolgendo il rapporto fra l'uomo e la natura, appartiene direttamente alla mentalità dell'uomo greco nell'età classica e al suo modo di concepire tutta l'esistenza. Secondo tale concezione, l'uomo è soggetto alla natura ed è espressione di essa; il mondo naturale, e tutto ciò che è in natura, non viene concepito come una promanazione della coscienza umana. Da questo dualismo intellettualistico, che domina l'antichità fino a Plotino, rimane vincolata anche la filosofia aristotelica. Quindi, se Aristotele supera in verità il concetto dell'arte come imitazione, lo supera tuttavia restando necessariamente all'interno del generale sistema; l'oggetto è sempre posto nella natura, che è la realtà; e Aristotele, non riconoscendo le idee delle cose nell'iperuranio platonico, tuttavia le pone all'interno delle cose stesse, cioè nella forma, e non nel pensiero. In questo senso l'arte è imitazione, e non è lecito dare alla teoria aristotelica un'interpretazione ideali-

[1] Oppure: « e la trovò nel percepire, di cinguettanti pernici, gli unisoni accordi ». Nel codice di Ateneo, che cita il frammento, è necessario correggere la scrittura ὄνομα « nome » nella parola ὄπα « suono della voce », altrimenti in ὁμὰ « uniche, coincidenti (note) ».

stica, che consideri la poesia come creazione del pensiero e non come mimesi della natura.

Viceversa, sotto il profilo della tecnica artistica e del mestiere di poeta, non è né antiquata né insufficiente la definizione dell'arte come imitazione, rispetto a ciò che noi chiamiamo creazione; solo che noi diamo generalmente alla parola imitazione un diverso e più angusto significato. La differenza che ci separa dagli antichi, sul piano gnoseologico o teologico, giustifica il differente modo di valutare l'essenza dell'arte. Il poeta ποιεῖ, cioè « produce » qualcosa adoperando per il suo nuovo prodotto quegli elementi che la natura offre; anche di una scultura astratta, o di un essere fantastico come l'ircocervo (τραγ-έλαφος), gli elementi esistono in natura. Così l'artigiano che lavora una sfera di bronzo (per ripetere l'esempio addotto da Aristotele in *Metaph.* VI 8-9) produce quella sfera di bronzo, ποιεῖ χαλκῆν σφαῖραν, e non produce il bronzo e neppure la sfera, perché materia e forma del prodotto sono *a priori*; così una statua di marmo è una figura marmorea, e non è il marmo, bensì una ποίησις (*Metaph.* VI 7). Ciò che rimane sottinteso, in tutto questo discorso, è proprio l'abilità del poeta come quella dell'artigiano. La diversità dell'antica definizione di arte come prodotto di imitazione sussiste dunque sotto il profilo gnoseologico; ma rispetto alla tecnica si riduce in maniera esplicita ad una divergenza verbale, quando Aristotele ammette nella mimesi poetica anche l'illogico e ciò che è impossibile in natura, ἄλογον e ἀδύνατον. La concezione imitativa dell'arte è poi superata del tutto, quando Aristotele distingue nettamente la storia dalla poesia (9,1-2; 23,1-2), e giunge a dire che l'artista è poeta *anche se* a volte riproduce la realtà di un fatto di cronaca (9,4,34-37).

Quindi la natura è soltanto un parametro dell'attività artistica, in quanto suggerisce al mestiere del poeta, per lo sviluppo della vicenda rappresentata, la norma del verosimile o del necessario, εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον: a tale canone fondamentale il poeta si attiene per l'esigenza di comunicare con gli uomini le proprie esperienze, attraverso quel λόγος che presiede ad ogni umana attività e che è richiesto inevitabilmente per regolare ogni rapporto fra gli uomini. Platone vedeva nella mimesi artistica una degradazione della realtà (come un teorico moderno potrebbe vedervi una mortificazione della realtà); Ari-

stotele, al contrario, una intuizione del vero. Perciò giunge a dire che la poetica, fra tutte le arti « poietiche », che producono il piacere (ἡδονή) e la soddisfazione della vita (διαγωγή), è quella che più si avvicina alle scienze teoretiche; e ciò per questo motivo, che la poetica, più della musica e della pittura, possiede il λόγος, ossia lo possiede non solo come principio razionale dell'attività umana, ma anche come espressione verbale (λόγος), e quindi come dichiarazione esplicita di quel principio che governa o deve governare ogni manifestazione dell'uomo socievole. Il poeta o il pittore non compongono per sé stessi, ma per comunicare agli uomini.

D'altra parte si noti che tutta l'analisi, dedicata da Aristotele alla poesia e in particolare alla tragedia, è un'analisi pragmatica, fenomenologica: il trattato, che ben potrebbe intitolarsi « filosofia della poetica » (anche se non « estetica »), è propriamente una πραγματεία τῆς τέχνης, da cui rimane escluso quello che è in maniera specifica il momento creativo dell'artista; e neppure si dà in essa alcun rilievo al temperamento morale e culturale del poeta o alle sue proprie qualità e capacità espressive. Persino nella lunga discussione sulla λέξις, che è uno dei sei elementi qualitativi della tragedia, non si parla affatto di stile, o di stile poetico, e tanto meno delle immagini e dei sentimenti che il poeta riesce a suscitare per mezzo del λόγος; ma si parla solo della λέξις strettamente considerata, cioè delle parole singole, e della forma e dimensione delle parole che costituiscono la lingua in generale, o quella poetica, e che sono ammesse nel linguaggio del poeta. Solo un accenno alle capacità personali del poeta si legge in 24,9, dove Aristotele dice semplicemente che Omero riesce a nascondere l'assurdo di una situazione illogica, in un famoso episodio dell'*Iliade*, per mezzo delle sue straordinaie qualità narrative (cfr. 24,2, dove è detto che i due poemi omerici sono superiori ad ogni altro per il linguaggio e il pensiero, λέξει καὶ διανοίᾳ). Tutta l'analisi di Aristotele sulla poesia si arresta alla parte generale dell'argomento, fino al progetto della composizione di un'opera, e rimane quindi anteriore al momento reale della composizione da parte del singolo artista. E difatti le norme del mestiere o i precetti di una τέχνη non potrebbero mai da soli produrre un poeta eccelso, quando è φαῦλος (24,9). Perciò tutta la critica letteraria nel-

l'antichità, salvo qualche eccezione (come l'anonimo autore dell'opuscolo *Intorno al sublime*), è una critica esteriore, retorica, e a ragion veduta, nel senso che il momento creativo dell'artista è irripetibile: non è razionalizzabile, anche se il λόγος è il principio comune per l'intesa fra il poeta e il pubblico: un λόγος che ammette tuttavia, entro i limiti delle sensazioni e delle esperienze umane (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον), anche l'irrazionale e l'impossibile, ἄλογα καὶ ἀδύνατα.

È stato chiarito ormai, da vari studiosi, come la formazione di tutto il sistema filosofico di Aristotele si svolga in maniera graduale, attraverso un superamento progressivo del platonismo. Questo percorso, che dall'Academia giunge al Peripato, è manifesto ancora direttamente in alcuni trattati del *corpus* aristotelico, per esempio nei diversi scritti che compongono la *Metafisica*. In altre opere, come la *Politica* e la *Retorica*, è ancora palese il momento euristico della ricerca, cioè lo sforzo di porre il problema in certi termini e di giungere a determinate soluzioni. Nella *Poetica*, invece, è esposta una dottrina già netta e completa in tutte le sue parti; è esposta in una trama ordinata e organica, così semplice e decisa nella soluzione di tutti gli argomenti, da sembrare a volte (tranne la maggiore diffusione su certi punti, come nei capp. 7-9, o 19-22), l'epitome di una *techne* già stabilita, e da sembrare quasi un manuale del mestiere di poeta piuttosto che una μέθοδος (1,1), cioè una ricerca speculativa sull'arte poetica. Di tutta questa strada percorsa da Aristotele, per giungere dalla definizione della mimesi artistica come degradazione della realtà al concetto della poesia come intuizione del vero, noi non conosciamo gli antecedenti: abbiamo nella *Poetica* la teoria ultima, già elaborata attraverso il dialogo *Intorno ai poeti*, ed ora sistemata nel generale quadro della filosofia aristotelica.

Da questi ultimi rilievi discendono alcune osservazioni che si debbono fare, se si vogliono evitare equivoci sostanziali nell'interpretazione della generale struttura del trattato aristotelico. Per il fatto che la teoria risulta già stabilita nella sua forma completa e definitiva, e non è allo stadio zetematico, si spiegano alcune apparenti anticipazioni di concetti che vengono in seguito illustrati partitamente, e si spiega soprattutto perché qualche concetto di fondamentale importanza per la teoria venga illustrato soltanto verso la fine dell'opera. Mi

riferisco al cap. 25, che sembra svolgere un argomento in sé stesso conchiuso, ed usuale nella cultura filologica greca, quello dei « problemi » e delle « soluzioni » nelle questioni dell'esegesi omerica. Ma la prima parte del capitolo, e poi il riepilogo, definiscono succosamente i concetti essenziali che si debbono seguire nella lettura, nella interpretazione e nel giudizio della poesia: 1) viene ribadito il concetto che anche l'irrazionale e l'impossibile, e inoltre l'innaturale, ossia il troppo sublime o il troppo volgare rispetto alla norma umana, e persino l'immorale (25,5 e 16), hanno diritto di accesso in un'opera, se giovano al suo valore artistico, ossia alla migliore mimesi; 2) si insiste sul concetto che il linguaggio poetico ha particolari caratteri formali ed espressivi, che vanno riconosciuti e apprezzati; 3) viene inserito, fra questi due, un concetto fondamentale, che appare nuovo, e tuttavia è presentato nella maniera più semplice e più rapida, l'autonomia dell'arte poetica.

In realtà tale concetto era presente fin dalle prime parole del trattato, proprio nel proemio, che annuncia l'argomento dell'indagine: περὶ ποιητικῆς αὐτῆς, « la poetica per sé stessa » in quanto mimesi e in quanto tecnica della mimesi poetica, e cioè al di fuori di ogni altra arte o scienza che non abbia nella mimesi la propria essenza.

In questo proposito di trattare la poesia per sé stessa, distinta e separata da ogni altra attività umana e da ogni altra categoria dello spirito, consiste la straordinaria importanza del trattato aristotelico nella storia della cultura e della filosofia. Per la prima volta viene affermata l'autonomia dell'arte (un concetto che tornerà poi ad essere dimenticato o ad essere distorto per secoli); e viene distinta la poesia, cioè la mimesi, e noi diremmo diversamente, cioè il bello artistico, dalle altre categorie dello spirito, ossia la morale, l'economia, e la verità. Tutto ciò rientra naturalmente nel generale sistema aristotelico; nella *Metafisica* (libro I e V, e la sintesi nel X) si distinguono le arti umane e le scienze in tre categorie: utilitarie, poietiche, teoretiche. Ed ora, al principio del cap. 25, Aristotele precisa che un giudizio sulla poesia non deve assolutamente riflettere criteri e interessi che sono propri di altre arti, come l'etica o la medicina o la politica. Nomina espressamente la politica, che comprende non solo la costituzione e l'ammini-

strazione dello stato, ma anche l'educazione dei giovani e la vita sociale; il che significa che l'arte è una categoria a sé stante dello spirito, e non deve essere per sé stessa valutata secondo esigenze che sono valide sotto il rispetto politico e giuridico ed economico. Il che non comporta che l'arte, in quanto pubblica manifestazione in un determinato contesto sociale, debba essere immorale e volgare a suo piacimento. Il concetto aristotelico non è stato inteso per secoli, oppure è stato frainteso, come l'analoga proposizione di Benedetto Croce, la quale viene assunta dalla pubblicistica contemporanea come motivo polemico contro le preoccupazioni sociali della censura negli spettacoli e come una bandiera di libertà in favore della truculenza e del cattivo gusto. Lo stesso Aristotele, nella *Politica*, sconsiglia ai giovani la pittura di Pausone, le volgarità dei commediografi, e persino certi strumenti musicali. La grande conquista del pensiero aristotelico consiste invece nell'avere scoperto l'autonomia della poesia, superando una concezione profondamente radicata nella coscienza greca: nell'intero mondo della grecità arcaica ogni manifestazione umana è subordinata alla vita della *polis*, alla comunione della società, per cui da Esiodo a Senofane e ai sofisti fino a Platone si considera la poesia in rapporto alla società e si chiede al poeta di dire il vero o l'utile, o di educare ai buoni sentimenti e ai nobili ideali. Tutto ciò, dice Aristotele, è estraneo all'essenza della poesia, che è la mimesi, cioè la creazione poetica, la quale trova in sé stessa la misura della propria validità.

Pertanto il cap. 25 è di fondamentale importanza nella teoria della poetica. Se assume nel complesso quasi un aspetto parentetico attraverso la minuta casistica intorno all'esegesi dei testi, ciò corrisponde a un criterio e a un gusto di esposizione sistematica, e diciamo pure scolastica, degli argomenti. La casistica dell'esemplificazione rientra nei tre criteri basilari, posti a principio del capitolo, sulla maniera di leggere e giudicare poesia; ma assume, per l'esposizione sistematica dell'argomento, una dimensione propria, che sembra prevalere sugli elementi basilari della teoria e che fa trascurare, ad alcuni commentatori, la sostanza del discorso. Però è questo un atteggiamento dell'esposizione teoretica abbastanza frequente nelle opere di Aristotele, e dipende in parte da quel carattere

di esauriente enciclopedia dottrinaria che vengono ad assumere le opere del *corpus* considerate insieme; tale carattere è altresì sottolineato nelle singole opere attraverso gli espliciti rimandi dall'una all'altra. Quindi la *Poetica*, come dicevo prima, si inserisce nel complesso del sistema filosofico di Aristotele; ad essa è fatto esplicito riferimento così nella *Politica* come nella *Retorica*; e d'altra parte non s'intendono appieno alcuni particolari della teoria poetica, se noi stessi non ci rifacciamo all'*Etica* e alla *Retorica*, ed anche alla *Logica* e alla *Metafisica*. Per una norma economica di questa enciclopedia dottrinaria del *corpus*, non vengono ripetuti qui o non vengono illustrati diffusamente quegli argomenti che trovavano più opportuna sede nelle altre indagini. Così Aristotele, nel cap. 19, rimanda alla *Retorica* l'illustrazione di uno degli elementi qualitativi di ogni opera poetica, il « pensiero » o διάνοια, cioè la parte ragionativa e strutturale del racconto poetico o del dialogo scenico; rimanda dunque alla *Retorica* tale argomento, perché è piuttosto specifico (ἴδιον μᾶλλον), dice, di quella disciplina ed è essenziale a quella disciplina.

Viceversa nei capp. 19-22 si tratta abbastanza diffusamente dell'altro elemento qualitativo della poesia, ossia il « linguaggio » o λέξις, e se ne tratta in una maniera sistematica, che quasi prescinde – nelle linee generali – dallo specifico argomento del linguaggio poetico. Di questa trattazione, la parte che riguarda direttamente la poetica è contenuta in vari paragrafi del cap. 21 e del cap. 22, ma il discorso comincia nel cap. 20 addirittura con gli elementi di fonetica; comincia dall'alfabeto, lettere e sillabe, e si sviluppa sistematicamente, come un trattato dentro il trattato stesso: le parti del discorso, la morfologia delle parole, il genere dei nomi, e così via. Qui si trovano ripetute, o condensate o arricchite, definizioni e osservazioni che leggiamo anche nella *Retorica* (libro terzo) e nell'*Organon* (primi capitoli del trattato *de interpretatione*); ma la trattazione sistematica della lingua, sia pure contenuta in un'esposizione elementare e sommaria, è riservata alla *Poetica* perché riguarda in maniera specifica questa disciplina: in essa il λόγος è essenziale come espressione verbale in quanto elemento della λέξις (20,7), e non come « organo » del ragionamento (nella logica) o della persuasione (nella retorica).

Tutto questo trattato, che è un corso di lezioni sulla tecnica della composizione poetica, si concentra in sostanza sul μῦθος e sulla λέξις. Noi diremmo « contenuto e forma », *res et verba*, con un binomio che è il residuo della spietata analisi condotta *more aristotelico*, e che soltanto la linguistica moderna e la filosofia idealistica sono riuscite a superare, quando hanno guardato al di là della tecnica e del mestiere. Ma la stessa analisi aristotelica, concentrandosi di fatto sull'argomento del racconto poetico e sulla materia dell'espressione linguistica, costituisce un prezioso insegnamento. Dei sei elementi qualitativi della tragedia, attentamente sceverati nel cap. 6, in tutto il corso del trattato si accenna appena allo « spettacolo », alla « musica », al « pensiero », e poco rilievo si dà all'elemento del « carattere » (cap. 15; cfr. 6,8); tutto si concentra sulla « lingua » come mezzo dell'espressione (6, 4,16 e 75), e più di tutto sul μῦθος, cioè la struttura e composizione della trama, σύνθεσις oppure σύστασις τῶν πραγμάτων (6,5,24 e 36). La minuziosa analisi si risolve di fatto in una prima sintesi.

Ora è necessario qui sottolineare, circa la prevalenza data al μῦθος, un altro fattore polemico dell'opera di Aristotele contro la tradizione culturale greca; non più contro Platone ormai, ma contro i sofisti. L'esaltazione gorgiana della parola si compendia nella formula λόγος δυνάστης μέγας: « il discorso è un signore possente, che in un corpo piccino e quasi impalpabile riesce a compiere le opere più straordinarie; calma il terrore ed elimina l'angoscia, produce la gioia ed accresce la commiserazione... ». Ognuno può ravvisare in questo *Encomio d'Elena* una certa coincidenza di motivi e di frasario tra Gorgia e la *Poetica*; ma sono solo convergenze verbali, forse neppure casuali, ma esterne. La divergenza è essenziale quando Gorgia accomuna fumosamente la poesia e la retorica per gli effetti psicagogici e sentimentali di entrambe (« le due arti dell'incanto e della magia », γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι, « che sono erramenti dell'animo e ingannevoli seduzioni del giudizio », ψυχῆς ἁμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα), e d'altra parte definisce la poesia come un discorso versificato, λόγον ἔχοντα μέτρον. Invece Aristotele, con una mirabile e originale intuizione, ha dimostrato che il metro non è distintivo di poesia (1,4), anche se è inscindibile dal

mestiere di poeta (4,3); e d'altra parte ha definito la poesia come mimesi e rappresentazione di un fatto, e non come abilità espressiva mediante il λόγος. La divergenza è altrettanto evidente quando Gorgia definisce la tragedia (presso Plutarco, *de gloria Atheniensium* 5) come uno spettacolo meraviglioso, θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα, che offre agli uditori un sapiente inganno contesto di emozionanti miti (παρασχοῦσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην); e Aristotele invece considera la parte spettacolare (non la struttura scenica del racconto) come elemento trascurabile in un'opera teatrale (6,13), e in nessun senso vede un inganno o un'illusione nella tragedia, bensì la costruzione logica e motivata di un fatto passionale (mediante ἤθη e διάνοια) che contiene in sé stessa una realtà di valore universale (9,2).

È possibile che qualche annotazione gorgiana consuoni con l'estetica romantica meglio che l'analisi di Aristotele; e noi non siamo in grado di ricostruire un coerente sistema in base alla pagina oratoria dell'*Encomio d'Elena* e alla frammentaria conoscenza che abbiamo della dottrina sofistica. Ma la costruzione logica che Aristotele cerca nella poesia, o che trova nell'opera dei poeti, non esclude l'estro, la fantasia, la scapigliatura. C'è naturalmente, nella poetica di Aristotele, un'esigenza di riflessione, di raziocinio, di limpidezza mentale; l'antica concezione della poesia come ispirazione o furore (μανία) o sia pure divino furore, come nello *Ione* di Platone, oppure inganno, come in Gorgia, non può rientrare in un sistema filosofico in cui nulla di sovrumano si concede a qualsiasi attività dell'uomo e tutto è regolato dalla natura e dalla logica. Solo in un punto della *Poetica* (17,2) si accenna al poeta μανικός, ma solo per dire che quest'animo folle il poeta deve dimostrarlo nel rappresentare realisticamente (ἀληθινώτατα) un personaggio che sia disfrenato nelle passioni (ἐκστατικός), o che abbia l'animo ribollente (χειμαζόμενος) come in una tempesta (χειμαίνει) invece di essere ragionevolmente adirato (ἀποργιζόμενος) per un giusto sdegno (χαλεπαίνει). Si tratta dunque di un adeguamento realistico del poeta alla situazione rappresentata. E ad affermare questa esigenza, di creare con la poesia una realtà verace e coerente, che non lasci spazio a ripensamenti e a critiche da parte del lettore o dello spettatore, ma lo avvinca completamente tra-

scinandolo con tutto l'animo dentro il giro di vigorose emozioni, concorrono molte annotazioni particolari e alcune nozioni fondamentali del trattato aristotelico. La poesia è dunque un λόγος che parla all'animo della gente e al sentimento, non alla ragione. Deve creare una realtà viva, anche più viva della vita umana, ma adeguandosi con la mimesi a ciò che è necessario in natura (ἀναγκαῖον) e a ciò che generalmente avviene (ἐπὶ τὸ πολύ) nella successione delle vicende umane (εἰκός); l'incanto creato dalla composizione poetica non si deve interrompere in nessun modo, neppure con particolari che siano razionalmente possibili, ma incredibili per la gente (24,9; 25,14), e tanto meno con ragionamenti del poeta che esponga sé stesso e divaghi invece che raffigurare quelli che sono i veri autori della mimesi, i suoi personaggi (24,6).

Se si considera bene, nella *Poetica* c'è già la distinzione crociana fra sentimento e ragione, fra espressione lirica e riflessione didattica, fra poesia e letteratura. La distinzione è valida nel momento analitico e sistematico dell'indagine, anche se non esiste di fatto un netto *discrimen* fra tali contrapposti, come non esiste in nessuna funzione o categoria delle attività umane. Ma funzione della poesia è creare una verità attraverso l'immagine, e non ragionare sulla realtà. Omero è il poeta; il delizioso poema di Esiodo su *Opere e giorni* rimane estraneo alla dottrina aristotelica. Fin dal principio del trattato (1,4) si definisce il poema di Empedocle *Intorno alla natura* come un'opera di scienza, che è tuttavia di alto valore letterario, come lo stesso Aristotele altrove, e senza alcuna contraddizione, riconosce apertamente (fr. 70 Rose); ma un'indagine naturalistica, malgrado la vigoria dell'esposizione, non è poesia, perché non produce una mimesi; discute e insegna, ma non rappresenta; e non si compone in un organismo essenziale e funzionale come un essere vivente (ζῷον) e come la pittura di una quadro (ζῷον, quindi ζωγράφος = pittore, anche di « nature morte »).

Questo concetto basilare è presente, non solo all'inizio, ma in tutto il corso del trattato. La poesia è qualcosa di diverso, e di più, di altre attività verbali dell'uomo e di altre manifestazioni comunicative dell'ingegno nella società umana; non bastano l'intelligenza, lo spirito, la facondia (6,8,50). Aristotele ha definito per la prima volta, nella storia del pensiero,

la natura specifica della poesia e l'ha distinta nella sua essenza, ricorrendo alla comparazione con la pittura e con le arti figurative, in cui la materia stessa delimita in uno spazio unitario il lavoro dell'artista. Di qui la prevalenza data alle *res* e non ai *verba* nella composizione poetica, anche se sono entrambi elementi essenziali e non scindibili della composizione. Il colore è nella pittura come la parola nella poesia; ma la sostanza è nel disegno, ossia nella cosa o nel fatto rappresentato (6,10), entro quei limiti materiali che definiscono l'opera nella sua struttura coerente e completa come è quella di una figura geometrica o di un essere vivente (7,3,22: καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῴων). *Ut pictura, poesis*; e come il pittore non è il verniciatore, così il poeta si distingue dal retore e dal loico e dal fine dicitore, perché compone (ποιεῖ) una nuova e vera realtà sensibile; con ciò la poesia giustifica sé stessa, perché non è un gioco (παιδιά) e neppure istruzione (παιδεία); è una « potenza » razionale, una δύναμις (1,1), ossia « principio di cangiamento » che si esercita sull'animo umano. Credo che in nessun altro autore sia così nettamente definita la poesia come « creazione », e spiegata nel suo valore essenziale, e distinta nel suo significato artistico da ogni altra manifestazione verbale dell'uomo.

Rimangono estranei alla teoria i concetti di estetica in generale e del bello in sé; neppure si pone il problema del bello naturale e del bello artistico; è la stessa concezione dell'arte come mimesi a ridurre le prospettive dell'indagine: perciò tutta l'analisi aristotelica può apparire angusta a un lettore moderno, o insufficiente a spiegare certe manifestazioni modernissime dell'arte figurativa o poetica. Quindi è necessario tenere presente, durante la lettura, la precisa collocazione del trattato aristotelico nella storia del pensiero e della cultura. Ogni grande teorico è un umile osservatore della realtà quotidiana, e ogni momento artistico richiede una sua propria estetica. In questo trattato sulla poesia si riflettono lo sviluppo e l'attualità di quella che noi chiamiamo arte classica, da Omero ad Euripide e poco oltre, dal cratere del Dipylon alla pittura di Zeuxis; alcuni particolari della critica letteraria svolta occasionalmente da Aristotele in quest'opera, e persino alcuni particolari della teoria generale, come il rilievo dato al « riconoscimento » in quanto elemento qualitativo della tragedia

(11,2-4; 16,1-7), non si intendono senza un preciso riferimento alle reali manifestazioni di quell'arte e di quella tecnica che Aristotele conosceva: un'arte intesa a interpretare gli ideali di armonia, di completezza nel limite, di chiarezza intellettiva, che informano la cultura greca fin dal periodo arcaico; una tensione di quel valore supremo che è il λόγος, nel quale si riassume la filosofia di Aristotele come suggello e termine di un conchiuso periodo della storia umana.

Traduzione e commento

Difficoltà esegetiche in molti particolari del testo, ed anche in alcuni punti essenziali per la teoria generale, sono piuttosto frequenti nella *Poetica*. Il nostro commento è inteso soprattutto ad illustrare i passi più difficili del testo, e in particolare i punti controversi dell'interpretazione. Non vuole essere un commento perpetuo, ma piuttosto ridotto all'essenziale; d'altra parte non si esime dall'affrontare l'esegesi a cominciare dalla base, cioè dalla cosiddetta critica testuale con cui la critica esegetica è intimamente connessa.

Praticamente la mole del commento risulta anche ridotta senza danno, per la presenza della traduzione che accompagna il testo. Con la traduzione si mostra direttamente come si possano risolvere certe difficoltà di ordine lessicale o grammaticale, che sono state additate più o meno a ragione da vari autori.

Con la traduzione, tuttavia, mi sono proposto anche il compito più ambizioso di trasporre l'originale greco in un italiano accettabile per il lettore moderno, e limpido sotto l'aspetto concettuale. In molti punti una traduzione banale, cioè scolasticamente letterale, che non tenga conto delle divergenti strutture sintattiche e lessicali delle due lingue, lascia indeterminato nella sostanza il significato del testo greco; quindi occorre rendere esplicito per un lettore moderno ciò

che il testo veramente diceva a un ateniese di allora, e magari a un frequentatore del Peripato. A tale esigenza cercano oggi di corrispondere parecchi traduttori delle opere acroamatiche di Aristotele, anche se una traduzione di questo genere impone un impegno ermeneutico deciso, che non può avere la comodità di lasciare incerto il significato di un passo controverso.

Non mi nascondo che il mio commento, e la traduzione, presentano soluzioni nuove per parecchi problemi esegetici, sia di particolari circoscritti sia di punti essenziali per la dottrina aristotelica, e tali divergenze nel complesso potranno sembrare anche troppe per un libro intensamente studiato e commentato come la *Poetica*. Ma succede, a volte, che proprio attorno ad un'opera molto nota si crei una tradizione ermeneutica troppo concorde, e nell'età moderna il commento del Bywater e poi quello originale del Rostagni hanno di fatto costituito una traccia e un modello per i successivi autori. Inoltre le divergenze della mia interpretazione dipendono anche, per una certa parte, dalle differenze testuali della mia edizione, ma la revisione sistematica del testo tramandato e vulgato mi sembrava oramai una reale esigenza filologica; la scoperta di nuove fonti primarie per la costituzione del testo ci ha fatto superare il fondamento critico delle edizioni del Vahlen, nella seconda metà dell'Ottocento, e del Bywater, fino ai primi del Novecento; e l'opera di revisione sulla base delle nuove fonti, già avviata dal Rostagni nel 1927, non mi pareva ancora esaurita con la pur attenta e scrupolosa edizione di Rudolf Kassel (1965).

Costituzione del testo

Per i criteri seguiti nella *recensio* e costituzione del testo si veda l'Appendice, a p. 241.

Per la presentazione tipografica del testo e le questioni grafiche, ibid., p. 248 sg.

Nell'apparato critico, in calce al testo, sono usate le seguenti sigle:

A codice greco parigino (Anciens fonds 1741), della fine del sec. X;

B codice greco fiorentino (Riccardiano 46), circa il 1300;

Y traduzione latina, eseguita su un codice affine ad A, da Guglielmo di Morbeca a Viterbo nel 1278;

Z versione araba, su precedente testo siriano, eseguita da Abu Bishr verso la fine del sec. X;

recc. uno o qualcuno o più dei codici recenti, discesi da A fra il Quattro e il Cinquecento. Di questi codici *descripti*, che possono essere contaminati con lezioni derivate dalla recensione del codice B, sono citati all'occasione i seguenti:

D Laurenziano gr. 31, 14 scritto da Giovanni Rhosos, che morì nel dicembre del 1498 (e che per il Cardinale Bessarione a Roma nel 1457 aveva scritto un altro codice della *Poetica*, il Marciano 200);

W Parigino anc. fond. 2038, scritto da quel Giorgio Cretese che lavorò anche per il Bessarione nel Quattrocento, e posseduto poi da Giano Lascari che morì nel dicembre del 1534.

TESTO E TRADUZIONE

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ
ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

p. 1447 Bekker

1, 1. Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἑκάστῳ ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων 47ª 10 καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων, ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.

2. ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητική, καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ a15 πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν· ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

3. ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας, a20 ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω καὶ ταῖς εἰρημέναις τέχναις. ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· οἷον

FONTES: A et Y, Z

1, 2. ἑκάστῳ scripsi (scil. εκαστωι): ἑκάστοτι A, om. Y, ἕκαστον recc. et vulgo, nihil eruitur ex Z (nam Arabico more sententiam immutavit: *quae ars unicuique*, scil. *sit*) 5. λέγωμεν recc. et Y: -ομεν A 10. τῷ ἐν ἑτέροις corr. Forchhammer: *per res alias* Z, τῷ γένει ἑτέροις A et Y (*per genere alteris*) 15. καὶ ταῖς AY: κἀν ταῖς W

ARISTOTELE
DELL'ARTE POETICA

Proemio

1, 1. Ora trattiamo dell'arte poetica in sé e delle sue forme, <
quale capacità possiede in virtù di ciascuna, e in che modo essa deve costruirsi i racconti se vuole che l'opera di poesia riesca bene, e ancora di quanti e quali elementi è costituita; inoltre diremo di tutte le altre questioni che appartengono alla medesima indagine. Secondo l'ordine naturale delle cose, incominciamo prima dai principi generali.

Le forme dell'arte poetica

2. Se prendiamo insieme la poesia epica e l'opera tragica, e poi commedia e poesia ditirambica, e le composizioni auletiche e citaristiche per la massima parte, tutte hanno questo <
in comune, di essere attività imitative; ma differiscono tra loro sotto tre aspetti, perché nell'imitare impiegano mezzi diversi, oppure oggetti diversi, o una maniera che è diversa e non la medesima in ciascuna.

a) *i mezzi*

3. Come c'è l'artigiano, o il dilettante, che dai modelli riproduce molti oggetti con colori e disegni, ed altri usa la voce, così pure avviene alle arti ora menzionate: tutte compiono l'imitazione con danza e linguaggio e musica, ma impiegano questi mezzi singolarmente oppure congiuntamente.

ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἥ τε αὐλητικὴ
καὶ ἡ κιθαριστική, κἂν εἴ τινες ἕτεραι τυγχάνουσιν οὖσαι a25
<τοιαῦται> τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων· αὐτῷ δὲ τῷ
ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστ<ικ>ῶν,
καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦν-
ται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις. ἡ δὲ ἐποποιία μόνον
τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις· καὶ τούτοις, εἴτε μιγνῦσα 47b
μετ' ἀλλήλων εἴθ' ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων,
<ἡ ἀνώνυμος> τυγχάνουσα μέχρι τοῦ νῦν.

4. οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος b10
καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους, οὐδὲ
εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν
τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποί γε, συν-
άπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν, ἐλεγειοποιοὺς τοὺς δὲ
ἐποποιοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς b15
ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες. καὶ γάρ,
ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικόν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω
καλεῖν εἰώθασιν· οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμ-
πεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον
καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν. ὁμοίως δέ, b20
κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν,
καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ῥαψῳδίαν
ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον.

5. περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον. εἰσὶ
δέ τινες, αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον b25
ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβι-

18. μόνον A: *solo* Y 19. τυγχάνουσιν recc.: -ωσιν A 20. τοιαῦται W: sim. Y et Z: om. A 21. μιμοῦνται AY: μιμεῖται W, nihil ex Z (quamvis praebeat *usurpat*): del. Spengel | οἱ τῶν ὀρχηστικῶν scripsi: οἱ τῶν ὀρχηστῶν A, *qui saltatricum* Y, *ars instrumenti saltationis* Z, ἡ τῶν ὀρχηστῶν W 23. ἐποποιία AY: om. Z, del. Ueberweg (sed vid. Tzetzem *de diff. poet.* v. 11 et 167) 24. post μέτροις distinxi 26. ἡ ἀνώνυμος τυγχάνουσα scripsi: *quae est sine appellatione* Z, τυγχάνουσα A et Y (*existens*), ἀνώνυμος iam suppl. Bernays et τυγχάνει οὖσα con. Suckow 32. ὡς κατὰ τὴν recc.: *tamquam secundum* Y, ὡς τὴν κατὰ A 34. φυσικὸν corr. Heinse: sim. Z, μουσικὸν AY 42. αἱ πᾶσι recc.: οἱ πᾶσι AY, sim. Z

Usano, per esempio, soltanto musica e danza l'arte auletica e la citaristica, e qualche altra che ha la medesima capacità, come quella degli organetti. Ma producono imitazione con la danza per sé sola, senza musica, gli attori dei balletti; questi riescono, con le danze figurate, a riprodurre caratteri ed emozioni e fatti. L'epopea fa questo invece con le semplici parole solamente, ossia con i versi; e con i versi produce imitazione, sia mescolandoli tra loro sia usandone di un'unica specie, quella poesia che fino ad ora non ha un suo vero nome. <

4. Così non avremmo nemmeno un nome unico per designare i *Mimi* di Sofrone e Senarco insieme ai *Dialoghi socratici*, anche se queste opere mimetiche si volessero trasporre in versi trimetri o elegiaci, o in un'altra qualunque di queste specie di versi. Nel linguaggio comune si unisce semplicemente al nome del metro il concetto di poetare: alcuni si chiamano poeti elegiaci, ed epici gli altri, e quindi non si definiscono in base alla natura della loro opera mimetica, ma si raggruppano secondo il tipo del metro impiegato. Quindi si chiama poeta, secondo l'usanza, chi pubblica in versi un'opera di medicina o di scienze naturali; ma Omero ed Empedocle, a parte il metro, non hanno nulla di comune, e quindi è giusto chiamare Omero poeta, ma l'altro è un fisico piuttosto che un poeta. Ed anzi il nome di poeta spetta a chiunque riesca a produrre la mimesi, anche se mescola ogni sorta di metri, come ha fatto Cherèmone con il *Centauro*, che è un'opera messa insieme con ogni sorta di metri mischiati.

5. Su tale questione, dunque, resti inteso come si è detto. Ci sono poi alcune arti che impiegano tutti i mezzi sopra menzionati, cioè danza e canto e metro, come la poesia di-

1, 27-28: ved. Aristotele fr. 72 (dal dialogo *de poetis*), per i *Mimi* di Sòfrone e i *Dialoghi socratici* di Alessàmeno di Teo.

κῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων, καὶ ἥ τε τραγῳδία καὶ
45 ἡ κωμῳδία· διαφέρουσι δέ, ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν, αἱ δὲ
κατὰ μέρος.

6. ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς
ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

2, 1. ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη **48a**
δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι, τὰ γὰρ ἤθη
σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ
τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες· ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς, ἢ
5 χείρονας, ἢ καὶ τοιούτους. ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος a5
μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοί-
ους εἵκαζεν.

2. δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἑκάστη μιμήσεων ἔξει
ταύτας τὰς διαφοράς, καὶ ἔσται ἑτέρα τῷ ἕτερα μιμεῖσθαι
10 τοῦτον τὸν τρόπον. καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ
κιθαρίσει ἐστὶ γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας· καὶ τὸ a10
περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν
βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος τὰς
παρῳδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα
15 χείρους. ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ
τοὺς νόμους· ὥσπερ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος, a15
μιμήσαιτο ἄν τις. ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία
πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους, ἡ δὲ
βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

3, 1. ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων
μιμήσαιτο ἄν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖ- a20

47. οὖν recc. et YZ: οὐ A | ἐν οἷς scr. Vettori: ἐν αἷς A, incerta Y et Z
2, 9. τῷ ἕτερα recc.: τὸ ἕτερα A, incerta Y (*per altera*) 11. καὶ τὸ A, *et* Y et Z: καὶ W et vulgo 13. Θάσιος τὰς A: Θάσιος ὁ τὰς W et vulgo, incerta Y (*Thasius*) 16. ὥσπερ recc. et Y, sim. Z (*sicut... sic*): ὥσπερ γᾶς A (qui subinde κυκλωπᾶς scr.), ὥσπερ γὰρ con. Vahlen, ὡς γὰρ alteram scripturam conicias | Κύκλωπας: Κύκλωπα καὶ con. Petrusevski
3, 1. τὸ ὡς A: incerta Y (*per quomodo*)

tirambica e lirica, e la tragedia e la commedia; ma differiscono in questo, che le une li usano tutti insieme, e le altre, invece, a seconda delle sezioni dell'opera.

b) *gli oggetti*

6. Queste, come dicevo, sono le differenze delle arti rispetto ai mezzi con cui producono l'imitazione.

2, 1. Ma quelli che fanno imitazioni, debbono imitare persone che agiscono, e che sono necessariamente uomini egregi oppure miseri, perché in genere i caratteri umani si rapportano sempre e solo a questi tipi: ognuno si distingue per virtù o viltà della propria indole. Quindi si rappresentano personaggi superiori rispetto a noi, o inferiori, od anche simili a noi, come fanno i pittori: Polignoto li raffigurava migliori, Pausone inferiori, e Dionisio uguali. <

2. Anche ciascuna delle arti suddette offrirà pertanto queste divergenze, e in questo senso sarà differente quando l'oggetto dell'imitare diverge. Tale diversità si può infatti riscontrare nei balletti e nella musica strumentale a fiato e a corde; così pure la poesia che si compone di sole parole e soli versi: per esempio Omero raffigura personaggi superiori, Cleofonte uguali, ma peggiori li fece Egèmone di Taso, che per primo compose parodie, e così Nicòcare, l'autore della *Viliade*. Lo stesso anche avviene con i ditirambi e con la lirica; si possono infatti raffigurare i personaggi diversamente, come Timoteo e Filosseno presentarono il *Ciclope*. Ed è per tale diversità che la tragedia differisce dalla commedia: questa si propone di raffigurare uomini peggiori di come esistono realmente, e la tragedia invece superiori.

c) *i modi*

3, 1. C'è poi ancora, in queste arti, una terza differenza, che riguarda la maniera con cui ciascuno di questi oggetti viene raffigurato. Si può difatti, impiegando i medesimi mezzi

σθαί ἐστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα· ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

2. ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησίς ἐστιν, ὡς εἴπομεν κατ' ἀρχάς· ἐν οἷς τε καὶ <ἃ καὶ> ὥς. ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὁμήρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους· τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας.

3. διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς. τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς· οἵ τε ἐνταῦθα, ὡς ἐπὶ τῆς παρ'αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης, καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῷ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος· καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ, ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον. οὗτοι μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναῖοι δὲ δήμους· ὡς κωμῳδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας, ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ

FONTES: AB et Y, Z

11. ab τινες incipit B 13. μὲν γὰρ AY: μὲν B 16. Χιωνίδου scr. Robortello et Z: χωνίδου AB et Y 18. οὗτοι ABY: αὐτοὶ con. Spengel 19. Ἀθηναῖοι AB: *Athenienses* Y, -αίους con. Spengel

e i medesimi oggetti, farsi a volte imitatore in maniera espositiva, sia divenendo un poco un'altra persona come fa Omero, sia restando sé stesso senza cambiare; e altre volte invece si possono presentare tutti in azione e all'opera quelli che fanno l'imitazione.

Combinazioni delle diverse forme

2. Dunque l'imitazione, come si diceva in principio, si realizza con queste tre differenze, che consistono nei mezzi e negli oggetti e nella maniera. Quindi Sofocle, sotto certo aspetto, è imitatore identico ad Omero, perché entrambi raffigurano uomini egregi, e sotto altro aspetto è identico ad Aristofane, perché entrambi raffigurano persone che agiscono drammaticamente.

Di qui appunto si dice che deriva il nome di dramma, perché è un'imitazione in forma drammatica.

Cenni storici

3. Ed è per questo che proprio i Dori pretendono di rivendicare a sé la tragedia e la commedia, e cioè la commedia i Megaresi di qui, in quanto sarebbe nata nello stato democratico istituito presso di loro, e i Megaresi di Sicilia in quanto era siciliano il poeta Epicarmo che visse molto prima di Chionide e di Magnete; la tragedia poi è rivendicata da alcune genti del Peloponneso. E adducono appunto i nomi come prova: costoro dimostrano di chiamare *kōme* i distretti territoriali, che per gli Ateniesi sono invece i *demi*, giacché pensano che i commedianti si designino così non dal *kōmos* recato in giro, bensì dall'andare in giro per le *kōme* della cam-

3, 7: rinvio a 1, 2.

ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως· καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν 48b
δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν.

4. περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν, καὶ πόσαι καὶ τίνες, τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

4, 1. ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί· τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον b5
τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρει τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις
5 ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας· καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

2. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ b10
αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς
10 τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τοῦτο, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως· ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει b15
θεωροῦντας μανθάνειν, καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον
15 ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεί, ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐχ ᾗ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονήν, ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

3. κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς b20
ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ· τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν
20 ῥυθμῶν ἐστι, φανερόν· ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν

21-22. verba quae sunt post ἄστεως om. Z 22. προσαγορεύειν AB: *appellant* Y
4, 1. γεννῆσαι μὲν ὅλως A: μὲν om. Y: ὅλως γεν. μὲν B 2. αὗται recc.: αὐταὶ AB et Y (*ipsae*) 3. διαφέρει B: -έρουσιν A et Y 4. ἐστι AY: om. B | μαθήσεις AB: sim. Z: *imitationes* Y 5. διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας AB: simm. Z: vacat Y 8. αὐτὰ AY: -ῶν B 10. καὶ τοῦτο A: sim. Z (*et causa illius est haec*), τούτων B, καὶ τούτου recc. et Y (*et huius*) | ὅτι AB: ὅτι τὸ recc. 15-16. οὐχ ᾗ scr. Ellebodius: οὐχὶ ABY et Z 20. οἱ πεφυκότες πρὸς B: simm. Z, πεφυκότες καὶ A et Y (*apti nati et*)

pagna essendo banditi dalla città; e poi sostengono che loro esprimono con *dramma* l'azione di agire, e gli Ateniesi invece con il verbo generico di « fare ».

Origini dell'arte poetica

4. Sulle differenze che esistono in un'opera d'imitazione, quali e quante siano, basta quello che s'è detto.

4, 1. Ci sembra poi che siano due le cause, entrambe d'ordine naturale, che in sostanza danno origine all'arte poetica. Anzitutto è connaturato agli uomini fin da fanciulli l'istinto d'imitare; in ciò si distingue l'uomo dagli altri animali, perché la sua natura è estremamente imitativa e si procura per imitazione i primi apprendimenti. Poi c'è il piacere che tutti sentono delle cose imitate.

2. Ed è prova di ciò quanto succede davanti alle opere: quelle cose che ci fanno soffrire quando le vediamo nella realtà, ci recano piacere se le osserviamo in immagini che siano il più possibile fedeli, come i disegni delle bestie più sordide o dei cadaveri.

La ragione è anche questa, che è molto gradito non solo ai saggi imparare, ma ugualmente anche agli altri, solo che questi poco attendono all'imparare. Dunque si prova piacere nel vedere le immagini, perché succede che osservando s'impara, e si discute che cosa rappresenta ciascuna, e si conclude per esempio che questa figura è il tale. E poi, quando una cosa non si è già vista prima, non produrrà tale piacere in quanto imitazione di un oggetto, tuttavia lo produrrà per la lavorazione o per il colore o per un altro motivo del genere.

3. Ora, poiché abbiamo, per nostra natura, il gusto dell'imitare, e inoltre della musica e del ritmo, ed è evidente che dei ritmi sono elementi i metri, allora avvenne da principio che quanti avevano per queste cose le migliori disposizioni naturali, procedendo poco a poco, generarono sponta-

ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.

4. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς· ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξάμενος ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα, ἐν οἷς κατὰ τὸ ἁρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον· διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν, οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί. ὥσπερ δὲ κατὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν, μόνον γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν, οὕτως καὶ τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιὰς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας. παραφανείσης δὲ τῆς τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμῳδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγῳδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων.

5. τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν, ἆρ' ἔχει ἤδη ἡ τραγῳδία

23. σεμνότεροι AY et Z: -ον B 24. τῶν τοιούτων A: τῶν om. B, incerta Y (*talium*) | εὐτελέστεροι AY et Z: -ον B 25. ποιοῦντες AY: -ται B 28. εἶναι AY et Z: εἰδέναι B 29. ἀρξάμενος B et Y (*incipiens*): -ένοις A, nihil ex Z (*initium*) | Μαργίτης recc.: -είτης ABY 30. ἐν οἷς AY: sim. Z: ἑνός B | ἁρμόττον καὶ τὸ B: καὶ τὸ om. A et Y 33. κατὰ σπουδαῖα con. Lobel: *secundum studiosa* Y, καὶ τὰ σπουδαῖα AB, incerta Z (*de rebus studiosis*) 34. μόνον conieci: μόνος ABY et Z | ἀλλὰ καὶ B: ἀλλ' ὅτι καὶ AY, vid. Bonitz *Index* 539b 35. τὰ τ.κ. σχήματα AY: τὸ τ. κ. σχῆμα B, nihil ex Z (vid. Tkatsch I 178b) 36. ὑπέδειξεν A: *ostendit* Y: ἀπέδ. B 37. ὁ γὰρ B: τὸ γὰρ A, *nam* Y | Μαργίτης A: -είτης B et Y 38. πρὸς τὰς τραγῳδίας AYZ: om. B 42. μείζω B et Y: μεῖζον A 43. ἐντιμότερα A et Y: -ον B | ita A: *esse schemata haec illis* Y, σχήματα ταῦτα ἐκείνων εἶναι B 44. ἆρ' ἔχει scr. Vahlen: ἄρα ἔχει B, εἰ ἄρα ἔχει recc., *si habet* Y, incerta Z (*principium* = ἀρχή?): παρέχει A

neamente l'attività poetica. E così, secondo l'indole personale di ciascuno, l'attività poetica restò suddivisa: i più nobili riproducevano le azioni egregie e i fatti del loro rango, e invece gli uomini più comuni i fatti del volgo; così composero invettive da principio, mentre altri faceva inni ed encomi. <

4. Di nessuno, anteriore ad Omero, abbiamo da citare un'opera del genere, benché sia naturale che ce ne fossero < molti; e c'è a cominciare da lui, per esempio il *Margite* di Omero e le altre simili composizioni, in cui s'introdusse an- < che il metro giambico secondo la migliore convenienza: ancor oggi si chiama giambico questo metro, perché in esso si lanciavano *giambi* a vicenda. Così, fra gli antichi, gli uni divennero poeti di carmi eroici, gli altri di giambi. Ma Omero, come fu artefice soprattutto di soggetti nobili, e basta aggiungere che compose i racconti non solo bene ma anche nel modo drammatico, così fu anche il primo a suggerire le strutture della commedia, quando in maniera drammatica rappresentò il ridicolo, e non produsse invettive; quindi, come l'*Iliade* o l'*Odissea* stanno in rapporto alle tragedie, così il *Margite* si presenta nel medesimo rapporto con le commedie. E quando tragedia e commedia comparvero, chi era dedito all'una o all'altra parte dell'attività poetica, seguì la propria natura; così alcuni, lasciati i giambi, divennero commediografi, e gli altri, invece che narratori, furono tragediografi, perché le nuove strutture risultavano più insigni e più pregevoli rispetto alle precedenti.

Sviluppo dell'arte drammatica

5. Un altro argomento da considerare sarebbe se la tragedia, per quanto riguarda le forme dell'arte, ha già rag-

τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὔ, αὐτό τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος. γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει{ν} νομιζόμενα, κατὰ μικρὸν ηὐξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.

6. καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.

7. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν· λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε, μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.

8. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλ<α. ἀλλ'> ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται, ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

45. εἴδεσιν AY et Z: ἠδέσιν B | αὐτό τε AB: *sique ipsumque* Y | κρῖναι legit Forchhammer: κρίνεται ἢ ναι A, κρίνεται εἶναι B et Y 46. γενομένη recc.: sim. Z: -ης AB et Y | δ'οὖν B: οὖν AY 47. καὶ ἡ κωμῳδία καὶ ἡ μὲν AY: utrumque καὶ om. B 49. φαλλικὰ recc.: φαυλλικὰ A, φαυλικὰ B et Y, sim. Z | διαμένει recc. et Y: -ειν AB (quod serves, deleto ἃ post φαλλικά) 52. αὑτῆς recc.: αὐτῆς AB 55. πρωταγωνιστεῖν scr. Sophianus: -ὴν ABY, incerta et corrupta Z 58. σατυρικοῦ B et recc.: -ιακοῦ AY 66. τὰ ἄλλ<α. ἀλλ'> ὡς conieci: τὰ ἄλλως AB, scil. τὰ ἄλλα ὡς recc., *alia* Y 68. διεξιέναι A: *pertransire* Y, διιέναι B

giunto o no la completezza, a giudicare sia la cosa in teoria sia in rapporto alla presentazione teatrale. Derivava la sua origine dall'improvvisazione, non solo la tragedia, ma anche la commedia: quella dai corifei che intonavano il ditirambo, e questa da chi guidava le processioni falliche che ancor oggi in varie città sono rimaste nell'uso; e poi a poco a poco si accrebbe, perché i poeti coltivavano ciò che in essa appariva spontaneo; così, dopo essere passata attraverso vari mutamenti, la tragedia si arrestò perché aveva raggiunto la sua propria natura.

6. Fu Eschilo per primo a portare il numero degli attori da uno a due, a ridurre le parti corali, e a fare primeggiare il dialogo; a Sofocle si debbono i tre attori e la scena.

7. Poi c'è la grandiosità: partendo da brevi racconti e linguaggio ridicolo, richiese tempo per acquistare nobiltà, dovendo abbandonare la sua impronta satiresca. Il metro divenne il trimetro giambico al posto del tetrametro: da principio usavano il tetrametro perché la composizione era satiresca e molto ballata, ma quando il linguaggio prevalse, fu la natura stessa a trovare il metro adatto, perché il trimetro era fra tutti il più discorsivo; e la prova è che nel nostro discorrere giornaliero ci capita di pronunziare trimetri molto spesso, ma esametri molto poco, e sentiamo di uscire dal ritmo prosastico.

8. E poi c'è il numero degli episodi, e il resto. Ma ciò che si conosce sul perfezionamento di ciascuno di questi particolari, diamolo per detto; perché sarebbe una vera impresa passarli in rassegna singolarmente.

5, 1. ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ· ἔστι <τε> τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι, καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον a35
εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

2. αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις, καὶ δι' ὧν ἐγένοντο, οὐ λελήθασιν· ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι 49b
ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν, καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν· ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ b5
ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται· τὸ δὲ μύθους ποιεῖν, <ὡς> Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις, τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

3. ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μόνου {μέτρου} μετὰ λόγου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ b10
μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν. ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐπο-

5, 3. ἔστι τε τὸ conieci: ἐστι τὸ A et Y (*est quod*), ἐστι B 5. διεστραμμένον A: ἐστρ. B 9. ἔλαθεν καὶ γὰρ χορὸν AY et Z: ἔλαβε κ.γ. χρόνον B 13. ὡς supplevi: om. ABY, nihil ex Z (*ut* = ὡς?) | Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις ABY: perversa Z (*:missus fiat omnis sermo qui est per compendium*): del. Susemihl, sed vid. Themistium *Orat.* 27 (337b) 17. μέτρου delevi post alios: habent ABY et Z, μὲν τοῦ con. Rostagni post Tyrwhitt, τοῦ sufficiat | verba quae sunt post μέτρου usque ad 19 μέτρον om. Y 18. μετὰ λόγου B et Z: μεγάλου A | τῷ δὲ τὸ B: τὸ δὲ τὸ A

Accenno alla commedia

5, 1. D'altra parte la commedia, come dicevo, è imitazione di soggetti vili, ma non sul piano di una totale malvagità, sibbene del brutto; e suo elemento è il ridicolo. Ora il ridicolo è una deficienza ed è un difetto, ma non doloroso né esiziale, come per l'appunto la maschera buffa è qualche cosa di brutto e sgraziato che non desta sofferenza.

2. E dunque si conoscono quelli che furono i mutamenti della tragedia, e da chi furono attuati; ma la commedia alle origini ci rimane ignota, perché non era apprezzata; avvenne tardi che l'arconte, ad Atene, desse ufficialmente il coro ai < commedianti; questi erano, invece, dei privati volontari; quando poi cominciò ad avére certe sue strutture, allora anche per la commedia ci furono poeti e se ne tramandano i nomi. Non si sa chi istituì le maschere o i prologhi o il numero degli attori, e altri particolari del genere; ma la maniera di costruire racconti come Epicarmo e Formide, era venuta di < Sicilia per la prima volta: Cratete fra gli Ateniesi fu il primo ad abbandonare la maniera giambica, e a comporre totalmente dialoghi e racconti.

Primo confronto tra epica e tragedia

3. Quanto all'epopea, questa concorda con la tragedia solo per essere imitazione di fatti nobili eseguita con la parola; ma ne diverge, in quanto ha il metro di un unico tipo ed è narrativa. Ne differisce inoltre per la lunghezza; quella tende decisamente a stare dentro il limite di una sola giornata o a <

5, 1: rinvio a 2, 2, 18.
3: per il « ridicolo » come elemento della commedia cfr. Aristotele, *Rhet.* I 8 e III 18, dove è fatto anche un rinvio alla trattazione aristotelica sulla poesia (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, 1371b 35 e 1419b 6), cioè al secondo libro della *Poetica* e forse anche al dialogo *de poetis*.

ποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ· καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταὐτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγῳδίας. διόπερ, ὅστις περὶ τραγῳδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ. b15

6, 1. περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὕστερον ἐροῦμεν, περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γιγνόμενον ὅρον τῆς οὐσίας. b20

2. ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. b25

3. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους. b30

24. ταὐτὰ recc.: ταῦτα ABY 27. πάντα AY et Z: -ως B
6, 1. μὲν οὖν B et recc.: οὖν A et Y

FONTES: ABY, Syr et Z

5. ab ἔστιν incipit Syr | σπουδαίας A Syr YZ: om. B 6. ἑκάστῳ corr. Reiz: -ου AB et Y, nec non *Tractatus Coislinianus* decimo saeculo (in comoediae definitione fingenda, ubi hunc ipsum de tragoedia locum pedetentim pressit et librorum errores), nihil ex Syr et Z (nam verbum illud cum χωρὶς coniunxerunt): vid. 11 τοῖς εἴδεσι 7. ἀπαγγελίας A: ἐπαγγ. B 8 παθημάτων B et Syr Z: μαθημάτων AY 11. καὶ μέλος AB Syr YZ: delenda nonnulli perperam censuerunt 12. μόνον ABY: om. Syr Z

superarlo di poco; invece l'epopea non ha limite di tempo, e perciò è diversa, benché in principio si facesse così anche nelle tragedie come nell'epica. Gli elementi dell'arte sono in parte i medesimi per entrambe, e in parte peculiari della tragedia; e quindi, chi ha imparato a valutare una tragedia, se è egregia o mediocre, lo sa fare anche per l'epica, perché ciò che l'epopea comprende, si trova nella tragedia, ma ciò che ha questa, non tutto spetta all'epopea.

6, 1. Più avanti tratteremo dunque della poesia in esametri e della commedia; ora diciamo della tragedia, ricavando dai principi già esposti quella che risulta la definizione della sua essenza.

Definizione della tragedia

2. Tragedia è opera imitativa di un'azione seria, completa, < con una certa estensione; eseguita con un linguaggio adorno distintamente nelle sue parti per ciascuna delle forme che impiega; condotta da personaggi in azione, e non esposta in maniera narrativa; adatta a suscitare pietà e paura, produ- < cendo di tali sentimenti la purificazione che i patimenti rap- < presentati comportano.

3. Chiamo linguaggio adorno, quello che comprende ritmo e musica e canto; e lo dico diverso per le forme, in quanto alcune parti si producono solo con i versi, e altre poi con il canto.

6, 1-2: per l'epopea ved. cap. 23 fino a cap. 26; alla commedia doveva essere dedicato il secondo libro del trattato (ved. 26, 9, 51).
3: rinvio ai capp. 1-2 e a 3, 1; inoltre 4, 2, 8-10.
9: per la « catarsi » cfr. Aristotele, *Pol.* VIII 7, dove si tratta delle varie specie di armonie musicali ed è fatto anche un rinvio alla trattazione sulla poesia (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον), cioè al dialogo *de poetis* (cfr. Proclo, *in Platonis Rempublicam commentarii*, ed. Kroll, vol. 1, p. 49, rr. 17-19) o forse anche al secondo libro della *Poetica*. Per il concetto (τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις, 1342a 15) ved. anche ibid., VIII 6 (... ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν, 1341a 22).

4. ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν. b35

5. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν, διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναί 50a φαμεν ποιάς τινας· πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι διάνοια καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες. ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμά- a5 των· τὰ δὲ ἤθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας· διάνοιαν δὲ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.

6. ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία, ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις

13. post μίμησιν verba quae sunt post 16 μίμησιν (λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτή, sic) scribere orsus est neque delevit B 16. αὐτὴν ABY et Syr Z: perperam ταύτην coniciunt coll. 24 μῦθον τοῦτον 17. πᾶσαν ABY et Syr Z: πᾶσιν con. Maggi 22. διάνοια B et Y: -αν A: subinde ἦθος AB Syr Y, ante διάνοια praebet Z | ταύτας καὶ AY et Syr (*haec etiam*): om. Z: ταῦτα B 23. μῦθος ἡ A: ἡ om. B 24. τοῦτον ABY: om. Syr Z 26. διάνοιαν ABY: -α con. Reiz | ἀποδεικνύασίν τι ἢ A et Y: -ουσίν τινα B 28. πάσης A: πάσης τῆς B 29. in verbo τραγῳδία desinit Syr

Elementi della tragedia secondo le forme dell'arte

1 (modo): spettacolo

4. Sono dunque persone in azione che compiono l'imitazione, e per prima cosa ne consegue di necessità che un elemento della tragedia sarà l'allestimento dello spettacolo.

2, 3 (mezzi): musica e linguaggio

Poi musica e linguaggio, sono questi i mezzi con cui compiono l'imitazione. E chiamo linguaggio, in sostanza, la composizione dei versi, e musica ciò che possiede quella capacità che è del tutto manifesta.

4, 5, 6, (oggetti): caratteri, pensiero, racconto

5. E poiché la tragedia è mimesi di un'azione, ed è compiuta da un certo numero di persone che agiscono, queste debbono avere per forza determinate qualità per quanto riguarda i caratteri e i ragionamenti, perché proprio rispetto a ciò noi diciamo che sono qualificabili le azioni; pensiero e carattere sono appunto le due cause delle azioni, e nelle azioni tutti gli uomini provano sia il successo sia l'insuccesso. Del fatto per sé stesso il racconto costituisce l'imitazione: questo dunque si chiama racconto, la composizione degli avvenimenti; d'altra parte il carattere è quello per cui definiamo secondo certe qualità quelli che agiscono; e il pensiero sono i ragionamenti che essi espongono per dimostrare qualcosa, o semplicemente per dichiarare un'opinione.

I sei elementi e l'importanza del racconto

6. In conclusione: della tragedia, complessivamente, sono sei gli elementi secondo i quali la tragedia si qualifica; sono il racconto e i caratteri e il linguaggio e il pensiero e lo spet-

καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, a10
δύο μέρη ἐστίν· ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν· ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία,
καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν.

7. τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν, ὡς εἰπεῖν, κέχρηνται
τοῖς εἴδεσιν· καὶ γὰρ ὄψις ἔχει πᾶν, καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ
λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως. μέγιστον δὲ τούτων a15
ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς
ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων, ἀλλὰ πράξεως. καὶ <δὴ> καὶ βίου
εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ
τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιότης, εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ
ἤθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ a20
τοὐναντίον. οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν,
ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ
πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας, τὸ δὲ τέλος
μέγιστον ἁπάντων.

8. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ
δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν. αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις a25
τραγῳδίαι εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ
τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ
ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος.
ἔτι, ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει καὶ διανοίᾳ
εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον, a30

FONTES: AB et Y, Z

34. τοῖς εἴδεσιν ABY et Z (ubi οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν deest): ὡς εἴδεσιν con. Vahlen (perperam coll. **12**, 1) | καὶ γὰρ ὄψις AY et Z: γὰρ om. B 37. πράξεως AY: -εων B, nihil ex Z (quamvis praebeat *actionum*) | post πράξεως distinxi | καὶ <δὴ> καὶ βίου conieci: καὶ βίου καὶ ABY et Z 38. εὐδαιμονία B: -ας AY: periit Z, sed Avicenna verbum servavit | καὶ ἡ κακοδαιμονία A: om. Z, καὶ om. B 39. ἐστὶν A: -ι B | εἰσὶν AY: ἐστὶν B 42. συμπεριλαμβάνουσιν AB: συμπαραλ. recc. 48. Πολύγνωτον B: -γνωστον AY | ὁ μὲν γὰρ AB et YZ: Πολύγνωστος add. AY 50. λέξει καὶ διανοίᾳ corr. Vahlen: λέξεις κ. διανοίας ABY et Z 51. οὐ ποιήσει B et Z: οὐ om. AY

tacolo e la musica. Due elementi sono i mezzi con cui si imita; uno è il modo con cui si imita; tre sono gli oggetti dell'imitazione, e questo è tutto.

7. Queste sono le forme dell'arte, che non pochi, per così dire, realizzano come numero di persone; difatti uno spettacolo comprende tutto, e in pari grado: caratteri e racconto e linguaggio e canto e pensiero. Ma fra tutti gli elementi, la composizione dei fatti è capitale, perché la tragedia è imitazione non di uomini, ma di un'azione.

Così pure, nella vita umana, la felicità come l'infelicità consiste nell'azione, e il fine della vita è azione, non qualità: gli uomini sono qualificati secondo i loro caratteri, ma sono felici oppure il contrario secondo le loro azioni. Quindi non svolgono l'azione scenica per riprodurre i caratteri, ma attraverso le azioni assumono i caratteri. Perciò i fatti e il racconto sono il fine della tragedia, e il fine è precisamente il punto capitale.

8. Inoltre, senza azione non sussiste tragedia, ma può sussistere senza caratteri. Difatti la massima parte degli autori recenti fa tragedie senza caratteri, e molti poeti in generale fanno così, come avviene pure fra i pittori, per esempio Zeuxis rispetto a Polignoto: questi è un ottimo dipintore di caratteri, ma la pittura di Zeuxis non ha studio di caratteri. E ancora: se un autore allinea discorsi ricchi di psicologia e ben costruiti per il linguaggio e il pensiero, non riuscirà ad attuare quello che doveva essere il compito della tragedia,

ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων.

9. πρὸς δὲ τούτοις, τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία, τοῦ μύθου μέρη εἰσὶν αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις. ἔτι σημεῖον, ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρότερον a35 δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες.

10. ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη. παραπλήσιον γάρ ἐστι καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις 50b χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειε καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα. ἔστι τε μίμησις πράξεως, καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων.

11. τρίτον δὲ ἡ διάνοια. τοῦτο δέ ἐστι τὸ λέγειν δύνασθαι b5 τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. ἔστι δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον, ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν· ὁποῖά τις, ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον, ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει· διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων, ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἐστίν, ὅ τι προαι- b10 ρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων. διάνοια δέ, ἐν οἷς ἀποδεικνύασί τι, ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν, ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.

52. μᾶλλον ἡ recc. et Y: μᾶλλον ἢ AB 53-54. verba quae sunt post τραγῳδία usque ad idem verbum om. Y 55. εἰσὶν B: ἐστὶν A, nihil ex Y 56. ὅτι καὶ AY: ὅτι B 61. τις ἐναλείψειε A et Y: τι ἐναλείψει B 62. ἂν ὁμοίως recc. et Y: ἀνομοίως A, ἂν ὅτι B 69. τὸ τοιοῦτον A: τὸ om. B | ὁποῖά τις AB: *qualis quaedam* Y (scil. ὁποία τις) 70. ἐν οἷς usque φεύγει om. Z | δῆλον ἢ AB: *palam si* Y 70-72. verba quae sunt post φεύγει usque ad idem verbum om. B 71. ἐν οἷς A: *in quibus quidem* Y | ὅ τι recc.: ὅ τις AY 72. ἀποδεικνύασι scr. Bekker coll. 26: -ουσι AB

ma ci riesce molto meglio quella tragedia che, anche impiegandone di peggiori, pure possiede una trama narrativa e una struttura composta di fatti.

9. A parte tali considerazioni, sono elementi della trama < le peripezie e i riconoscimenti, cioè i principali mezzi con cui la tragedia riesce ad avvincere. Prova ne sia che i principianti fanno prima ad imporsi per il linguaggio e i caratteri che a costruire bene la trama; e così del resto anche i poeti antichi quasi tutti.

Scala dei sei elementi

10. Dunque origine e quasi anima della tragedia è il racconto; seconda è la dipintura dei caratteri. E lo stesso avviene anche in pittura: se si stendono i più bei colori diffusamente, senza ritrarre un'immagine, non si soddisfa l'occhio nella stessa misura. Poi è mimesi di azione, e proprio attraverso di essa è anche mimesi delle persone che agiscono.

11. Terzo è il pensiero. Questo consiste nel sapere esporre < gli argomenti che sono pertinenti e adatti; è la medesima opera che si consegue con i discorsi nel campo politico e retorico; così i poeti antichi presentavano i loro personaggi a parlare politicamente, i moderni retoricamente. Preciso che il carattere si trova in quella esposizione che chiarisce la ragione di una scelta, cioè che cosa, quando non sia manifesto, uno preferisce ottenere o vuole evitare; e quindi caratteri non si rivelano in quei discorsi, in cui non è proprio contenuto ciò che sceglie o vuole evitare chi parla. Sono pensiero, d'altra parte, quei discorsi in cui si dimostra come è o come non è una certa cosa, o in generale si fa una dichiarazione.

12. τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἡ λέξις. λέγω δέ, ὥσπερ
πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμη-
νείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν b15
αὐτὴν δύναμιν.

13. τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων·
ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα
οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ὡς γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ
ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ
τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς b20
τῶν ποιητῶν ἐστιν.

7, 1. διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα, ποίαν
τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο
καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας ἐστίν. κεῖται δ'
ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν
ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστι γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. b25
ὅλον δέ ἐστι τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν.

2. ἀρχὴ δέ ἐστιν, ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο
ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίγνεσθαι·
τελευτὴ δὲ τοὐναντίον, ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι
ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν. b30
μέσον δέ, ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον. δεῖ
ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι,
μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις
ἰδέαις.

74. τῶν μὲν λόγων habent ABY: om. Z 78. λοιπῶν B et Z: λοιπῶν πέντε AY | μελοποιία AY: -οιὸς ῑ scr. B (scil. δέκα, pro ε scil. πέντε) 79. ἡ δὲ ὄψις AY: αἱ δὲ ὄψεις B | ἀτεχνότατον recc. et Y: -τατα τὸν B, ἀπεχνώτατον A 80. ὡς γὰρ AY: ἡ γὰρ B et recc.

7, 2. τὴν σύστασιν A: τὴν om. B 3-4. δ' ἡμῖν ABY: δὴ ἡμῖν con. Bywater 8. γίγνεσθαι: γίνεσθαι AY: γενέσθαι B 9. αὐτὸ μὲν B: αὐτὸ A, *et ipsum* Y (ex 11) 11. καὶ αὐτὸ AY: καὶ αὐτὸ καὶ B (priore καὶ supra lineam adiecto, neque altero deleto) 13. ὅπου A: ὅποι B

12. E sempre fra gli elementi orali, quarto viene il linguaggio, e intendo, come ho già detto prima, che linguaggio è la comunicazione attraverso i vocaboli; la sua capacità di espressione è la medesima così nei versi come nei discorsi.

13. Degli altri elementi, la melodia è un ornato grandissimo. Lo spettacolo è allettante, ma del tutto estraneo all'arte poetica e non le è assolutamente peculiare. Difatti la tragedia possiede una sua capacità anche senza esecuzione e senza attori; e l'abilità del costumista, nella presentazione degli spettacoli, è ancora più efficace dell'opera dei poeti.

Composizione ed elementi del racconto

a) *limiti del racconto*

7, 1. Definiti questi argomenti, diciamo dopo di ciò quale deve essere la struttura compositiva delle vicende, dato che questa è la cosa prima e principale nella tragedia; e si è già stabilito che la tragedia è mimesi di un'azione completa ed intera, che ha inoltre una certa grandezza. Si dà infatti anche un intero che non ha grandezza, ma intero è ciò che ha principio, mezzo, e fine.

2. Principio è ciò che per se stesso non viene necessariamente dopo altro, mentre dopo di lui si dà naturalmente che sia o avvenga un'altra cosa. La fine, al contrario, è ciò che dopo un'altra cosa per sé stessa esiste di necessità o esiste usualmente, ma nient'altro c'è dopo. Il mezzo è ciò che viene dopo altro, ma un'altra cosa viene dopo di lui. Quindi bisogna che i racconti costruiti bene non comincino da un punto qualsiasi né finiscano dove che sia; si debbono invece conformare ai detti criteri.

74-75: rinvio al r. 16 in rapporto al cap. 1, 4.
7, 3-4: rinvio a 6, 2, 6.

3. ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῷον καὶ ἅπαν πρᾶγμα, ὃ συνέ- b35
στηκεν ἐκ τινῶν, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ
μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν, τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ
τάξει ἐστίν· διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῷον,
συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γιγνο-
μένη· οὔτε παμμέγεθες, οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίγνεται, 51a
ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας,
οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῷον. ὥστε δεῖ, καθάπερ ἐπὶ
τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο
δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν a5
μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.

4. τοῦ δὲ μήκους ὅρος μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν
αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας
ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο, ὥσπερ ποτὲ καὶ
ἄλλοτέ φασιν. ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος a10
ὅρος ἀεὶ μὲν ὁ μείζων, μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι, καλλίων
ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν
ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνο-
μένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας
εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους. a15

8, 1. μῦθος δ' ἐστίν εἷς, οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ
ἕνα ᾖ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἑνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἑνίων
οὐδέν ἐστιν ἕν, οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν,
ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίγνεται πρᾶξις. διὸ πάντες ἐοίκασιν
ἁμαρτάνειν, ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληίδα Θησηίδα καὶ τὰ a20

18. πάμμικρον recc.: πᾶν μικρὸν AB, *omnino parvum* Y 19. ἀναισθήτου A et YZ: αἰσθητοῦ B | χρόνου ABY et Z: del. Bonitz, χρόνῳ con. Tucker 20. παμμέγεθες scr. Pazzi et recc.: *omnino magnum* Y, πᾶν μέγεθος AB 26. τοῦ δὲ B: δὲ om. A et Y | μὲν πρὸς ABY: πρὸς μὲν recc., ὁ μὲν πρὸς con. Ellebodius 29. τὴν φύσιν τοῦ πράγματος A et Y (*naturam rei*): τοῦ πράγ. φύσιν B 31. διορίσαντας AY: -α B 33. ἐξ εὐτυχίας A: ἐξ εὐτύχων B (scil. -ῶν) 34. δυστυχίαν μεταβάλλειν A et Y: δυστυχήματα βαλλειν B (scil. δυστυχῆ μεταβ.)
8, 2. τῷ ἑνὶ B et Z: τῷ γένει A (scil. τωιενι) et Y, τῷ γ'ἑνὶ con. Vettori (vid. 1, 10) | ἑνίων AY: ἕνι B 5. Θησηίδα AY: καὶ Θησ. B

3. Ora si noti che un essere vivente che sia bello, e ogni altra cosa composta di parti, non solo deve avere queste parti bene ordinate, ma anche una grandezza non casuale, perché il bello sta nella grandezza e nell'ordine: un essere piccolissimo non può apparire bello, perché è turbata la visione che dura un tempo quasi impercettibile; e neppure lo può uno grandissimo, perché non si ha più una visione d'insieme, e per chi guarda va perduta la percezione dell'uno e dell'intero, come se un corpo misurasse diecimila stadi. E quindi, come nei corpi e nei viventi bisogna che si abbia una grandezza e che questa sia abbracciabile con lo sguardo, così anche nei racconti la trama deve avere una lunghezza, ma queta deve essere proporzionata alla memoria.

4. Della lunghezza c'è un limite, in rapporto alle gare drammatiche e all'ascolto, che però non è dell'arte. Se infatti entrassero in gara cento tragedie, l'ascolto andrebbe regolato con le clessidre, come si è fatto qualche volta, a quanto si dice. Ma il limite che dipende dalla natura stessa della vicenda, quando è il maggiore pure restando comprensibile, questo è il migliore per la dimensione. E per dirla con una netta definizione, il conveniente limite della dimensione è quanta ne occorre perché la vicenda, svolgendosi di seguito secondo la norma del verosimile o del necessario, conduca dalla sventura alla felicità, o da uno stato felice alla sventura.

b) *unità del racconto*

8, 1. Il racconto della vicenda non è unitario quando riguarda una sola persona, come credono alcuni: difatti possono concorrere insieme molti e interminabili accadimenti, senza che dai singoli si ricavi unità. Così anche le azioni di un singolo sono molte, ma non ne risulta per niente un'azione unitaria. Quindi sono evidentemente in errore tutti quei poeti che hanno composto una *Eracleide*, una *Teseide*, e simili poe-

τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν.

2. ὁ δ' Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' ἔοικεν καλῶς ἰδεῖν ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν. Ὀδύσσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα, ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον a25 πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι· ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν, οἵαν λέγομεν, τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα.

3. χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία a30 μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης· καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως, ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον. ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, a35 οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

9, 1. φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι, οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ **51b** ἄμετρα διαφέρουσιν· εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. b5

2. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ'

13. ἦν ἢ B: ἢν A, *aut* Y | περὶ AY: περὶ μὲν B 14. λέγομεν B et Y: λέγοιμεν A, unde ἂν λέγοιμεν con. Vahlen 18. καὶ ταύτης ABY: ταύτης καὶ con. Susemihl
9, 1. ὅτι οὐ τὸ τὰ B et recc.: simm. Z et Y (*quod non*): ὅτι οὕτω τὰ A 2. γενόμενα scr. Vettori et recc. (ex 8): *gesta* Y, γινόμενα AB 4-5. λέγειν ἢ ἄμετρα AY: ἢ ἄμ. λέγ. B 5. εἴη γὰρ AY: εἴη B 6. καὶ οὐδὲν AY: καὶ om. B 7. τούτῳ B: *hoc* Y, τοῦτο A

mi: siccome Eracle è uno solo, credono che uno sia di conseguenza anche il racconto.

2. Ma Omero, come eccelle sotto ogni altro aspetto, così anche in questo si vede che, per abilità artistica o intuizione naturale, mirò giusto: componendo un'*Odissea*, non rappresentò tutte le vicende che capitarono ad Ulisse, per esempio essere ferito sul Parnaso, e poi fingersi pazzo nell'adunanza, <
perché non era conseguenza necessaria o verosimile che dopo quel fatto avvenisse l'altro. Ma compose veramente l'*Odissea* intorno ad un'azione che è unica nel senso che ho detto, e così pure l'*Iliade*.

3. Ora, come avviene nelle altre arti mimetiche, che uno è il soggetto dell'unica mimesi, così bisogna che anche il racconto, poiché è mimesi d'azione, lo sia di un'unica azione e completa; e le successive parti della vicenda debbono tra loro collegarsi in modo che, togliendone una o cambiandola di posto, il tutto si sciupi e si sconnetta: perché, ciò che nulla significa quando c'è o non c'è, non è neppure un elemento del tutto.

c) *natura del racconto*

9, 1. Da quanto si è detto anche risulta evidente che l'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili, nell'am- <
bito del verosimile o del necessario. Lo storico e il poeta non sono differenti perché si esprimono in versi oppure in prosa; gli scritti di Erodoto si possono volgere in versi, e resta sempre un'opera di storia con la struttura metrica come senza metri. Ma la differenza è questa, che lo storico espone gli eventi reali, e il poeta quali fatti possono avvenire.

2. Perciò la poesia è attività teoretica e più elevata della <
storia: la poesia espone piuttosto una visione del generale,

ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον· οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα b10
ἐπιτιθεμένη. τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί 'Αλκιβιάδης ἔπραξεν
15 ἢ τί ἔπαθεν.

3. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν. ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν b15
20 γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται· αἴτιον δέ, ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν. τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις, ἐν ἐνίαις μὲν ἓν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, b20
25 τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ 'Αγάθωνος 'Ανθεῖ. ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει.

4. ὥστε οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, ἀντέχεσθαι· καὶ γὰρ b25
30 γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. δῆλον οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστι, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐδὲν b30
35 ἧττον ποιητής ἐστι· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι, οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν.

11. δὲ καθόλου A: δὲ τὰ καθ. B 14. τὸ δὲ A et Y: τὸν δὲ B 17-18. οὕτω τὰ τυχόντα A et Y (*sic contingentia*): οὕτως τὰ τιθέντα B 18. ὑποτιθέασιν A et Y: τιθέασι B 19. περὶ τὸν A: *circa* Y, περὶ τῶν B 20. δὲ ὅτι: δ'ὅτι AB 24. ἐν ἐνίαις B et recc. (ex 25): ἐν om. A et Y 25. οὐθέν recc. et A (οὐθ'ἕν): οὐδὲν B 26. 'Ανθεῖ scr. Welcker: ἄνθει AB, *anthe* Y 28. ὥστε οὐ B: ὥστ' οὐ recc., *quare non* Y, ὡς τοῦ A 33. κατὰ τὴν A: κατὰ B 34. οὐδὲν B (vid. 6 et 27): οὐθὲν A 36. καὶ δυνατὰ γενέσθαι ABY: om. Z (homoteleuti causa)

la storia del particolare. Generale significa, a quale tipo di persona tocca di dire o fare quei tali tipi di cose secondo il verosimile o il necessario; e di ciò si occupa la poesia, anche se aggiunge nomi di persona. Il particolare invece è che cosa Alcibiade fece o che cosa subì.

3. Tutto ciò è evidente ormai nel campo della commedia: costruito il racconto di propria fantasia, i poeti comici vi introducono poi quei nomi che càpitano, e non compongono per una persona determinata come fanno i giambografi. Nella tragedia invece vengono ripetuti i nomi storici, e la ragione è che il possibile è credibile; non riusciamo a pensare che sia possibile ciò che non avvenne, mentre ciò che avvenne, chiaramente è possibile; non sarebbe avvenuto, se fosse stato impossibile. E tuttavia, anche nelle tragedie, in certe ricorrono uno o due nomi tradizionali e gli altri sono inventati; in certe nessuno, come nel *Florindo* di Agatone, dove sono inventati così i fatti come i nomi, e nondimeno piace.

4. Quindi non occorre tenersi con ogni cura a quei miti tradizionali che offrono i soliti argomenti per le tragedie; già è ridicolo darsi briga di ciò, perché le cosiddette vicende note sono note a pochi, ma gradite a tutti. In conclusione, è chiaro che il poeta deve essere poeta più dei racconti che dei versi, perché è poeta per la mimesi, e ciò che imita sono le azioni; e quindi, se anche gli conviene di narrare fatti reali, nondimeno è poeta, perché nulla impedisce che certi fatti reali siano in verità quali è solo verosimile che accadessero, e possibile che accadessero, nella misura in cui il poeta è l'artefice di quelli.

5. τῶν δὲ ἁπλῶς μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶ χείρισται· λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον, ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες, καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον, πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς. 52a

6. ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις, ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίγνεται μάλιστα καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα. τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ, ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι· οἷον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινε τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυι, θεωροῦντι ἐμπεσών. ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῇ γίγνεσθαι, ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

10, 1. εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πεπλεγμένοι. καὶ γὰρ αἱ πράξεις, ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται.

2. λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν, ἧς γιγνομένης ὥσπερ ὥρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς, ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίγνεται· πεπλεγμένην δέ, ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν.

38. ἁπλῶς correxi post Castelvetro (qui traduxit ἁπλῶς δὲ τῶν): ἁπλῶν ABY, om. Z: ἄλλων con. Tyrwhitt, ἀτελῶν Essen 39. ἐν ᾧ τὰ A: ἐν ᾧ καὶ B 43. παρατείνοντες τὸν μῦθον B: -αντες μῦθον A 46. ταῦτα δὲ AY: δὲ om. B | μάλιστα B: καὶ μάλιστα AY, unde subsequentia verba καὶ μᾶλλον del. Ellebodius 48. οὕτως A et YZ: οὔτε B 49. verba post τύχης usque ad idem verbum om. Y | καὶ τῶν ἀπὸ A: καὶ ἀπὸ τῆς B 50. οἷον ὡς A: οἷον ὥσπερ B 53. γίγνεσθαι: γίνεσθαι B, γενέσθαι AY

10, 1. πεπλεγμένοι AY: πεπλασμ. B 6. πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς B et Z (: *in qua*): πεπλεγμένη δὲ λέξις A et Y 7. ἢ ἀμφοῖν AY: ἢ om. B

5. Quanto ai racconti in assoluto, e alle azioni in sé, quelle episodiche sono pessime. Chiamo episodico un racconto, in cui non appaia né verosimile né necessario che gli episodi si susseguano gli uni agli altri. Simili drammi sono costruiti dai cattivi poeti per loro colpa, ma anche dai buoni per colpa degli attori; così sono costretti a sciupare la coordinazione della vicenda, per comporre pezzi di bravura, mentre tendono il racconto oltre i limiti delle sue intrinseche capacità.

d) *elementi del racconto*

6. D'altra parte, non solo d'azione completa si fa la mimesi, ma deve essere anche mimesi di fatti terribili e compassionevoli: ma tali risultano specialmente, ed anzi ancora di più, quando nascono gli uni dagli altri contro ogni aspettativa; in tal modo conterranno l'elemento del meraviglioso in maggior grado che se avvenissero spontaneamente e per un gioco della fortuna. Anche i casi fortunosi appaiono meravigliosi più che mai se sembrano avvenuti appositamente; è questo il caso della statua di Miti in Argo, che uccise l'assassino di Miti, cadendogli addosso mentre la guardava. Fatti simili non si pensa che possano avvenire fortuitamente, e ne consegue perciò che proprio questi sono racconti migliori.

10, 1. Dei racconti, poi, alcuni sono lineari, altri complessi, perché sono appunto così le azioni, che i racconti riproducono.

2. Chiamo lineare un'azione, che, mentre si svolge coerente e unitaria nella maniera che è stata definita, si risolve alla fine senza peripezia o senza riconoscimento di persone. Invece è complessa l'azione, quando la risoluzione in essa avviene attraverso riconoscimento o peripezia o entrambi i

10, 5: rinvio al cap. 8.

ταῦτα δὲ δεῖ γίγνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίγνεσθαι ταῦτα. διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

11, 1. ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον· οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν, καὶ ἀπαλλάσσων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου δηλώσας ὃς ἦν, τοὐναντίον ἐποίησεν. καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν· τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι.

2. ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων. καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἐν τῷ Οἰδίποδι.

3. εἰσὶ μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα ἔστιν, καὶ τὰ τυχόντα ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει· καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν, ἔστιν ἀναγνωρίσαι. ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν· ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια

11, 2. πραττομένων AY: πραττόντων B 3. οἷον ἐν τῷ B: ὥσπερ ἐν τῷ A 4. ἀπαλλάσσων B: -άξων AY 6. Λυγκεῖ AY: γλυκεῖ B (vid. **18,** 6) 8. τὸν δὲ AY: τῷ δὲ B 10. μεταβολὴ εἰς B: -ὴ ἢ εἰς AY 12. περιπέτεια γένηται B: -ειαι γίνονται AY: -εία γένηται scr. Gomperz | ἐν τῷ B: ἢ ἐν τῷ AY 14-16. verba quae sunt post ἀναγνωρίσεις usque ad ἀναγνωρίσαι om. B 15. verba quae sunt post ἄψυχα usque ad συμβαίνει om. Z | ἔστιν, καὶ τὰ τυχόντα transposui: καὶ τὰ τυχόντα ἐστὶν A, simm. Y (*et ad quaecumque adhuc et*): immo lacunam ante ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει indicavit Vahlen, ἔστιν ὅπερ εἴρηται συμβαίνειν con. Spengel 16. ἢ μὴ recc.: εἰ μὴ A et Y (*et si non*)

casi. Tali casi debbono sorgere dalla struttura stessa del racconto, in maniera che risulti, dalle vicende precedenti, che avvengono o per forza di necessità o secondo il verosimile: è molto diverso che una cosa accada a causa di un'altra o dopo di un'altra.

11, 1. Peripezia è il mutamento che si produce nel senso contrario alle vicende in corso, come ho già detto; e insisto a dire che ciò deve accadere secondo il verosimile o il necessario: come nell'*Edipo*, un messaggero che giunge con il proposito di rallegrare Edipo; ma quando svela anche la sua nascita per liberarlo dall'angoscia della madre, ottiene il contrario. E come nel *Linceo*: mentre è condotto alla morte, e Danao lo accompagna per l'esecuzione, dalla vicenda viene fuori che questo muore e quello è salvo.

2. D'altra parte il riconoscimento, come già il termine chiarisce, è un mutamento da ignoranza a conoscenza, che conduce ad amicizia oppure ad ostilità, riguardo alle persone designate per il successo o l'insuccesso. Ed è ottimo il riconoscimento quando insieme avviene la peripezia, come è nell'*Edipo*.

3. Ce ne sono però altri tipi: si dà un riconoscimento basato su oggetti, e a volte accadono i fatti del tutto casuali, come ho detto; e può capitare di riconoscere uno quando si appura se è autore o no di certe azioni. Ma quello detto prima è il riconoscimento che proprio deriva dal racconto e deriva dall'azione: quel tipo di riconoscimento insieme a

10-11: cfr. Aristotele, *Rhet.* II 24 (1401b 32).
11, 2: rinvio a 7, 4, 32-34; 9, 6, 47.
3: rinvio a 7, 2; 7, 4, 32; 9, 1, 3; 9, 2, 12-13; 10, 2, 9-10.
4-6: Sofocle, *Oed. tyr.* 911 sgg.
6-8: Teodette, *Lynceus*, ved. qui avanti a 18, 1, 6.
12-13: Sofocle, *Oed. tyr.* 1050 sgg., 1123 sgg.
15: rinvio a 9, 6, 49-52.

ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις 52b
ὑπόκειται, ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν
τοιούτων συμβήσεται.

4. ἐπεὶ δὲ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστιν, ἀναγνωρίσεις αἱ
μέν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ᾖ δῆλος
ἄτερος τίς ἐστιν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι· οἷον b5
ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως
τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνου δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει
ἀναγνωρίσεως.

5. δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ περιπέτεια
καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν b10
καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ
ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ
περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

12, 1. μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι,
πρότερον εἴπομεν· κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται b15
κεχωρισμένα, τάδε ἐστίν· πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος,
χορικόν. καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος, τὸ δὲ στάσιμον· κοινὰ
μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί.

19. οἵων B Y et recc.: οἷον A 20. ἔτι δὲ ABY: ἐπειδὴ con. Susemihl 22. ἐπεὶ δὲ scripsi: ἐπειδὴ AY, ἔτι δὲ B | verba ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστιν om. B | post ἐστιν distinxi ¦ ἀναγνωρίσεις αἱ μέν εἰσι B: ἀναγνώρισις αἱ μὲν AY et vulgo 24. ἄτερος B: ἕτερος A 26. ἐκείνου con. Bywater: -ῳ ABY | ἔδει AY et Z: ἔφη B 28. ταῦτα B et YZ: περὶ ταῦτ' A 29. καὶ AY: μὲν καὶ B 29-30. verba quae sunt a τούτων usque ad εἴρηται om. Z 31. οἷον οἵ τε B: *puta quae* Y, οἷον ὅτε A 32. καὶ τρώσεις A: καὶ αἱ τρ. B
12, 4. τούτου AY: τοῦτο B 5. τὰ ἀπὸ A et Y: τὰ ὑπὸ B | κομμοί rest. Gudeman: κόμμοι AB

peripezia conterrà infatti o pietà o paura, in vicende che sono appunto la sostanza della mimesi nella tragedia; inoltre anche l'avere successo oppure insuccesso coinciderà con tali momenti della vicenda.

4. Infine, poiché il riconoscimento riguarda le persone, certe volte ci sono riconoscimenti di una persona soltanto da parte dell'altra, quando sia già noto chi è l'altra; ma in certi casi si tratta di riconoscerle entrambe: per esempio Ifigenia è ravvisata da Oreste in sèguito alla spedizione della lettera, e ci voleva poi, per Oreste, un altro riconoscimento fatto da lei.

Intermezzo sugli elementi del racconto e sugli elementi formali e materiali della tragedia

5. Questi sono dunque due elementi del racconto, peripezia e riconoscimento, e terzo è la sciagura. Dei tre, peripezia e riconoscimento sono stati trattati; la sciagura, poi, è un fatto esiziale e luttuoso, come le esecuzioni e le stragi a scena aperta, e i ferimenti, e gli altri casi di questo genere.

12, 1. Gli elementi di una tragedia che si realizzano in quanto forme dell'arte, già si era detto prima quali fossero; poi ci sono da considerare i seguenti dal punto di vista materiale, rispetto alle sezioni fra cui si ripartiscono: prologo, episodio, esodo, e parte orchestrale. Di questa c'è ingresso e stasimo che sono parti comuni ad ogni coro, mentre particolari di alcuni sono i canti dalla scena e i compianti.

25-26: Euripide, *Iph. Taur.* 723-795.
26-27: ibidem, 795-826.
30: rinvio ai precedenti paragrafi 1-4; anche 6, 9, 55; 10, 2, 7.
12, 2: rinvio a 6, 6 e 10-13.

2. ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος. χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη δεῖξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

3. μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν δεῖ χρῆσθαι, πρότερον εἴπομεν· κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα, ταῦτ' ἐστίν.

13, 1. ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους, καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις.

2. ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην, καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν, πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγῳδότα-

7. παρόδου AY et Z: γὰρ ὁδοῦ B 8. μελῶν ABYZ: μερῶν B ante corr. | μέρος AY et Z: μέλος B 9. μεθ'ὃ AY: καθ'ὃ B | μέλος AY et Z: μέρος B | χορικοῦ AY: -ὸς B 10. δεῖξις correxi: λέξις ABY et Z | ὅλου ABYZ: ὅλη con. Susemihl | στάσιμον AY: -ος B | μέλος ABY: μέρος Z 11. κομμὸς rest. Gudeman: κόμμος AB 14. εἴπομεν B: -αμεν A, vid. 2 14-15. κεχωρισμένα ταῦτ'ἐστίν A et Y: ταῦτα κεχωρ. ἐστιν B

13, 1. ὧν δὲ δεῖ recc. et Y (*quae autem oportet*): vid. **15,** 1: simm. Z: ὡς δὲ δεῖ AB 5. πεπλεγμένην AY: πεπλασμ. B 9-10. post δυστυχίαν verba τοὺς ἐν τῇ ἀρετῇ (scil. glossam ad 7 τοὺς ἐπιεικεῖς) scr. B et omnia omisit usque ad 10 εὐτυχίαν

2. Prologo è l'intero elemento di una tragedia, che precede l'ingresso del coro; episodio è l'intero elemento di una tragedia, che interviene fra interi canti corali; esodo è l'intero elemento di una tragedia, dopo il quale non c'è canto del coro.

Della parte orchestrale, l'ingresso è la prima esibizione dell'intero coro, e lo stasimo è canto del coro che non ha ritmo anapestico né trocaico. Il compianto è una lamentazione eseguita in comune dal coro e dalla scena.

3. E come sopra dicemmo quali fossero gli elementi da realizzare in una tragedia, questi altri sono gli elementi dal punto di vista materiale, rispetto alle sezioni fra cui si ripartiscono.

13, 1. Ed ora, dopo questi argomenti che abbiamo detto, si dovrà trattare quello che segue, e cioè, nella strutturazione dei racconti, quali attenzioni bisogna avere e quali provvidenze bisogna attuare, e da che cosa risulterà l'effetto della tragedia.

Caratteristiche del racconto nella tragedia

2. Poiché la struttura della tragedia migliore deve essere non lineare, ma complessa, e inoltre imitatrice di fatti paurosi e compassionevoli, dato che proprio questo è il carattere particolare di tale mimesi, è chiaro anzitutto che non debbono presentarsi gli uomini eccellenti quando passano dalla buona alla mala sorte, perché questa non è una situazione né paurosa né compassionevole bensì ripugnante; e neppure i perfidi quando passano dalla cattiva alla buona sorte, perché

14: rinvio a 6, 6 e 10-13; inoltre 11, 5.

τον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν· οὐδ' αὖ 53ª τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν. τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον· ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ a5 τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον· ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον.

3. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, a10 τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

4. ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς a15 δυστυχίαν, μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην, ἢ οἷου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος. σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα a20 καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

5. ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες

11 τοῦτ'ἐστὶ A: τοῦτο ἐστὶν B 12. αὖ τὸν recc.: αὐτὸν B, *ipsum* Y, αὐτὸ A 15. γὰρ περὶ AY: γὰρ παρὰ B 16-17. verba quae sunt post ὅμοιον usque ad idem verbum om. B 22. Οἰδίπους B et Z: δίπους AY 25. τινές φασι A et Y: φασί τινες B 27. μοχθηρίαν A: -ας B 28. οἷου A: οἷον B 29. πρῶτον AY: πρὸ τοῦ B 31. κάλλισται ABY: om. Z, del. Christ | Ἀλκμέωνα recc. et Y: -αίωνα AB 35. κατὰ τὴν A: τὴν om. B

questa situazione sarebbe la meno tragica possibile, non possedendo nulla di ciò che deve avere: non ha il consenso umano, e non contiene né pietà né paura. Ma non sarà neppure un uomo veramente cattivo a cadere dalla felicità nella infelicità, perché tale struttura avrebbe consenso umano, ma non pietà né paura: l'una riguarda l'innocente sfortunato, e l'altra un nostro consimile, ossia la pietà è per l'innocente e la paura per il nostro consimile; di modo che l'avvenimento non sarà né compassionevole né pauroso.

3. Resta dunque il personaggio intermedio: colui che, senza eccellere in virtù e giustizia, cade nella sventura per una qualche colpa, e non per la sua cattiveria o perfidia, mentre appartiene al numero di chi vive in grande reputazione e felicità, come Edipo e Tieste e gli altri uomini insigni di tali casati.

4. Se ne conclude di necessità che il racconto fatto bene riguarda un singolo piuttosto che una coppia, come vorrebbero alcuni, e non mostra il passaggio allo stato felice da uno stato infelice ma, al contrario, dalla felicità all'infelicità, e non per malvagità, ma per una grande colpa che è stata commessa o da chi è come ho detto o da chi è piuttosto egregio che mediocre. La prova è a portata di mano: infatti i poeti dapprima prendevano i racconti dove capitava, ma ora le più belle tragedie che si compongono si riferiscono a poche famiglie, come quelle di Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste, Telefo, e di quanti altri si trovarono a patire o commettere fatti terribili.

5. Questa è la struttura della tragedia migliore artisticamente. Ed è proprio qui che sbagliano i critici di Euripide,

13, 28: rinvio ai rr. 19-20.

τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ a25
αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν· τοῦτο γάρ ἐστιν,
ὥσπερ εἴρηται, ὀρθόν. σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν
σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαί-
νονται, ἂν κατορθωθῶσιν· καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα
μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν a30
φαίνεται.

6. δευτέρα δέ, ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστι σύστα-
σις· ἡ διπλῆν τὴν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια,
καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ
δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι
γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστι δὲ a35
οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας
οἰκεία· ἐκεῖ γάρ, ἂν οἱ ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ οἷον
Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρ-
χονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

14, 1. ἔστι μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως 53b
γίγνεσθαι, ἔστι δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμά-
των· ὅπερ ἐστὶ καὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ
καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον, ὥστε τὸν
ἀκούοντα τὰ πράγματα γιγνόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ b5
τῶν συμβαινόντων, ἅπερ ἂν πάθοι τις τὸν Οἰδίπου μῦθον
ἀκούων. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνό-
τερον, καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

37. ἐν ταῖς A et Y: ἐν αἷς B 38. καὶ αἱ πολλαὶ scr. Knebel: καὶ om. B, αἱ om. A et Y (*et multa*) 44. δέ, ἡ scripsi: simm. Y (*autem, quae*): δὲ ἡ B, δ' ἡ A et vulgo, unde σύστασις del. Twining (habent ABY et Z) 45. ἡ διπλῆν recc. (scil. tragoedia): ἡ διπλῆν B, *quae duplicem* Y, ἢ διπλῆν A | τὴν σύστασιν B et Y (*consistentiam*): τε τὴν συστ. A et vulgo 46. καὶ τελευτῶσα AY: καὶ om. B | ἐξ ἐναντίας AY: εἰς τοὐναντίον B 47. τῶν θεάτρων A: τῶν om. B 50. ἂν οἱ ἔχθιστοι ABY: οἱ ἂν ἔχθ. con. Bonitz

14, 3. καὶ πρότερον B: καὶ om. AY 4. ὁρᾶν οὕτω A et Y: ὁρᾶν τοῦ B | συνεστάναι A: *consistere* Y, συνιστάναι B 6. ante πάθοι verba ex proximis petita (8. καὶ χορηγίας δεόμενον ἐστι) scripsit neque delevit B | τὸν Οἰδ. μῦθον ἀκούων B: ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδ. μῦθον A, *audiens Oidipi fabulam* Y 7. τὸ δὲ AY: τὸ B

quando notano che si comporta così nelle tragedie, e che molte delle sue tragedie finiscono con l'infelicità. Ma questo, come ho detto, è giustissimo, e ne abbiamo una prova assoluta, perché sono tragedie simili che, sulle scene o nelle gare, una volta allestite, risultano perfettamente tragiche; e fra gli autori è proprio Euripide che risulta in sommo grado poeta tragico, anche se le altre parti della trama non le dispone bene.

6. Viene seconda quella tragedia che ha la struttura duplice come l'*Odissea*, e finisce in maniera opposta per i buoni e i cattivi. È la struttura che alcuni definiscono come prima. Ma è colpa del pubblico se questa si ritiene la prima, perché i poeti si adeguano nelle loro opere alla richiesta degli spettatori. E invece non è questo piacere che una tragedia produce, anzi è specifico piuttosto della commedia: è lì che, se i personaggi della trama sono anche i più fieri avversari come Oreste ed Egisto, alla fine se ne vanno rappacificati e non c'è uccisione di nessuno per mano di nessuno.

Sentimenti e scenografia

14, 1. Il fatto pauroso e compassionevole può risultare dunque dallo spettacolo, ma anche dalla struttura della vicenda per sé stessa, e questo è appunto preferibile, ed è segno di più abile poeta. Anche a prescindere dalla visione, il racconto dev'essere strutturato in modo che, al solo ascoltare gli avvenimenti, si provino sentimenti di paura e di pietà per quello che sta succedendo: è ciò che si prova al solo udire la storia di Edipo. E invece, il procurare questo effetto per mezzo della scena dimostra minore abilità nell'arte e cerca sussidio nella regia.

39: rinvio ai rr. 24-27.

2. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως, ἀλλὰ τὸ τερα-
τῶδες μόνον παρασκευάζοντες, οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· b10
οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν
οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ
ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν
τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.

3. ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόν-
των, λάβωμεν. ἀνάγκη δὲ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς b15
τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς
ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ'
αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες. ὅταν δ' ἐν ταῖς
φιλίαις ἐγγίγνηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς b20
πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ, ἤ
τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾶν, ταῦτα ζητητέον.

4. τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν,
λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ
Ὀρέστου, καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος· αὐτὸν
δὲ εὑρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. b25
τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον.

5. ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίγνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ
παλαιοὶ ἐποίουν, εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας, καθάπερ καὶ
Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν
Μήδειαν.

ἔστι δὲ πρᾶξαι μέν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, b30

11. πᾶσαν A: ἅπασαν B 16. δὲ ABY: δὴ scr. Spengel 18. οὐδὲν ἐλεεινὸν AY: ἐλ.οὐδὲν B 20. ἐγγίγνηται scripsi: ἐγγίγνεται B, *ingeruntur* Y, ἐγγένηται A | οἷον ἢ ABY: οἷον εἰ scr. Sylburg 21. ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ B et recc.: -ει ἢ μέλλει A 22. δρᾶν AB: *agit* Y, δρᾷ recc. et vulgo 23. λύειν AY: λύειν δὲ B 24. Κλυταιμήστραν rest. Rostagni: idem ut videtur Z: -μνήστραν ABY 25. Ἀλκμέωνος recc. et Y: -αίωνος AB 27. εἴπωμεν recc. et Y: -ομεν A, nihil ex B 31. post Μήδειαν nonnulla add. Z (: *quod non facit... ubi cognoscunt*, quae ex 50 deprompta videntur) 32. ἀγνοοῦντας AB: *ignorantes* bis scr. Y, incerta Z

2. Ma quei poeti che neppure producono terrore, ma solo stupore con i mezzi scenici, non fanno opera di tragedia, perché da una tragedia non è un piacere qualunque che deve trarsi, bensì quello suo caratteristico. E poiché il poeta deve produrre il piacere che nella mimesi deriva da pietà e paura, questo dev'essere fatto evidentemente nell'interno della vicenda.

Terrore e compassione nei diversi casi

3. Consideriamo dunque quali risultano terribili, o quali miserandi, fra i casi che avvengono. Tali fatti avvengono, naturalmente, fra persone che sono amiche fra di loro, oppure nemiche, oppure indifferenti. Quindi, se si tratta di nemico a nemico, qualunque cosa faccia o mediti, non suscita pietà, a parte la sciagura per sé stessa; e neppure succede, quando sono indifferenti tra loro. Ma quando la sciagura si genera in una cerchia affiatata, ed è un fratello a fratello, o un figlio al padre, o madre al figlio, o figlio alla madre, che arreca o medita morte o sta per compiere analoga azione, queste sono le situazioni da scegliere.

4. Certo i miti tramandati non si possono alterare, per esempio il fatto che Clitennestra è uccisa da Oreste, ed Erifile da Alcmeone; quindi spetta al poeta di trovare le trame e di sapere presentare bene quelle tramandate. Ora diciamo più chiaramente, che cosa intendiamo per presentare bene.

5. Un caso è che l'azione si svolga nel modo tenuto dagli antichi poeti, che portavano sulla scena personaggi informati e consapevoli, come ha fatto anche Euripide per Medea che uccide i propri figli. Un altro caso è commettere il misfatto,

14, 30-31: Euripide, *Medea* 1225 sgg.

εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους. τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγῳδίᾳ οἷον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ.

ἔτι δὲ τὸ τρίτον παρὰ ταῦτα, τὸν μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. b35

6. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γιγνώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον· τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν, ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων. 54a

τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.

κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἕλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν. a5

34-35. verba τοῦ δράματος usque ad Ἀστυδάμαντος om. Y 35. ὁ Ἀλκμέων ὁ scr. Vettori et vulgo: ὁ Ἀλκμαίωνος AB 37. ἔτι δὲ τὸ τρίτον B: ἔτι δὲ τρίτον A, simm. Y (*est autem tertium*): simm. Z | τὸν μέλλοντα AB: τὸ μέλ. con. Bonitz | ποιεῖν τι A et Y: τι ποιεῖν B | τῶν ἀνηκέστων δι'ἄγνοιαν A et Y: δι'ἀνήκεστον δι'ἄγνοιαν B (qui alterum δι' super ἄγνοιαν scripsit neque alterum delevit) 40. ἢ μὴ εἰδότας A: ἢ οὐκ εἰδ. B 45-46. verba βέλτιον usque πρᾶξαι om. B 50. ἀνεγνώρισε A et Y: ἐγν. B

ma commetterlo ignorando il rapporto affettivo, e venirlo a conoscere soltanto dopo, come è l'*Edipo* di Sofocle; qui il fatto avviene fuori dell'opera; ma può anche avvenire nel corso della tragedia, come è l'*Alcmeone* di Astidamante, o Telegono nell'*Ulisse ferito*.

E ancora si dà oltre questi il terzo caso, che mentre per ignoranza uno medita di compiere qualche atto irrimediabile, prima di compierlo viene a conoscere la realtà.

6. Oltre a questi non si danno altri casi, perché non è possibile altrimenti: o si compie o non si compie l'atto, e sapendo o non sapendo.

Il peggiore fra tutti è il caso del meditare pur sapendo, ma poi non agire; presenta una situazione odiosa, e non tragica, perché non c'è sciagura. Perciò nessuno porta questo sulla scena, se non raramente, come Emone verso Creonte nell'*Antigone*.

Poi viene secondo il caso dell'agire. Però è migliore il caso dell'agire ignorando, ma dopo il misfatto venire a sapere: non c'è odiosità, e il riconoscimento ha un effetto sorprendente.

Ma validissimo è l'ultimo, dico per esempio nel *Cresfonte*, < il caso di Merope che sta per uccidere il figlio, e non l'uccide, ma l'ha riconosciuto; e nell'*Ifigenia*, la sorella davanti al fratello; e nella *Ella*, il figlio che riconosce la madre mentre sta per darla via.

33-34: Sofocle, *Oed. tyr.* 103 sgg.; ved. qui avanti a 24, 9, 65.
35: sul matricidio di Alcmeone ved. Aristotele, *Eth. Nic.* III 1 (1110a 28).
36: forse allude a una tragedia perduta di Sofocle, Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ, ved. Pearson, *Sophoclis fragmenta*, II, 105.
43: Sofocle, *Ant.* 1231 sgg.
49: Euripide, *Cresphontes* (ved. frammenti ora raccolti da C. Austin, *Nova fragmenta Euripidea*, Berlino 1968): cfr. Aristotele, *Eth. Nic.* III 2 (1111a 11).
50-51: Euripide, *Iph. Taur.* 771 sgg.
51-52: Euripide, *Hella* (tragedia perduta).

7. διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ γένη αἱ τραγῳδίαι εἰσίν. ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἁπαντᾶν, ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη.

8. περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως, καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύθους, εἴρηται ἱκανῶς.

15, 1. περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν, ὧν δεῖ στοχάζεσθαι· ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ. ἔξει δὲ ἦθος μὲν ἐάν, ὥσπερ ἐλέχθη, ποιᾖ φανερὸν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα εἶναι, χρηστὸν δὲ ἐὰν χρηστήν. ἔστι δὲ ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστι χρηστὴ καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν.

2. δεύτερον δὲ τὸ ἁρμόττοντα· ἔστι γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἁρμόττον γυναικὶ ἢ τὸ ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι.

3. τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἁρμόττον ποιῆσαι, ὥσπερ εἴρηται.

4. τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῇ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι.

5. ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον, οἷον ὁ Μενέλαος ἐν τῷ Ὀρέστῃ· τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ

53. ὅπερ πάλαι AY: ὃ πάλαι B

15, 1. ἐστιν A: *sunt* Y, εἰσιν B 2. μὲν καὶ AY: μὲν B 3. προαίρεσιν AY: πρὸς αἵρ. B 4. τινα εἶναι scripsi: τινα ᾖ AB, *quae sit* Y (nam ex εἶναι per compendium scripto vox ᾖ orta esse videtur) 7. δὲ τὸ B: δὲ τὰ A 8. ᾖ τὸ conieci: *aut* Y, [*] τῶι A, οὐ τῶ B: οὕτως con. Vahlen 11. ὥσπερ εἴρηται ABY: ὡς προείρηται B corr., nihil ex Z 13. ὑποτεθῇ B: -τιθεις AY 15. ἀναγκαῖον ABY et Z.: -αίας corr. Thurot 16. ἐν τῷ B: ὁ ἐν τῷ A et Y (*qui in*)

7. Così avviene, come già si diceva, che gli argomenti delle tragedie sono ristretti a non molti casati. Non per teoria, ma per caso i poeti avevano trovato nei miti proprio questo che cercavano, da realizzare nella tragedia; ora quindi ricorrono necessariamente a quelle sole famiglie in cui si verificarono tali sciagure.

Caratteri

8. Fin qui si è trattato abbastanza della struttura dei fatti e delle qualità che debbono avere i racconti.

15, 1. Quanto ai caratteri dei personaggi, ci sono quattro punti da curare: uno e principale, che siano nobili. Un'opera avrà la qualità del carattere, se il dialogo o l'azione, come dicevo, manifesta che c'è una tendenza nelle persone; ma avrà carattere nobile, se rivela una tendenza nobile. E in qualunque classe si trova: è nobile una donna, e pure uno schiavo, anche se uno di questi è certo un tipo inferiore, e l'altro è basso del tutto.

2. Il secondo punto è curare che siano adatti, perché c'è il carattere virile, ma non è adatto alla donna questo essere virile o tremenda.

3. Terzo è che sia naturale, e questo è diverso dal fare nobile il carattere e adatto nel modo che si è detto. <

4. Quarto è che sia coerente; e infatti, se l'oggetto della mimesi è una persona incoerente, e questo è il carattere presentato, tuttavia deve essere incoerente in maniera coerente.

5. Cattiveria di carattere ci presenta, senza alcuna necessità, l'esempio di Menelao nell'*Oreste*. Di carattere non con-

53: rinvio a 13, 4, 30-34.
15, 3: rinvio a 6, 11, 69-72.
16: Euripide, *Or.*, passim (371, 376, 413, 424 sgg., 437, 482).

ἁρμόττοντος ὅ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις· τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια, οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ.

6. χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν ὁμοίως, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν a35
ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίγνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός. φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ 54b
ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἄ<ο>πλον. ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος· ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα b5
γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν· εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

7. ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων, ἡμᾶς δεῖ μιμεῖσθαι <ὡς> τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, b10
καλλίους γράφουσιν. οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥᾳθύμους καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας, ἐπὶ

20. ὁμοίως ὥσπερ B et Z (*simile sicut*): ὥσπερ AY 21. ἀεὶ AY et Z: om. B 22-23. verba quae sunt post εἰκὸς usque ad idem verbum om. Z 23-24. verba quae sunt post εἰκὸς usque ad idem verbum om. B 25. τοῦ μύθου ABY: τοῦ ἤθους con. Ueberweg, quod Z vertit aut intellexit (: *tantum e more ipso*) 26. Ἰλιάδι ABYZ: ἐν Αὐλίδι con. Sykutris, alii alia 27. τὸν ἄοπλον conieci coll. Hom. X 276: τὸν ἁπλοῦν ABY, τὸν ἀπόπλουν recc. et vulgo, τὸν ἀνάπλουν W, simm. Z (: *inversione navium non submersione*), vid. Hom. B 155 27. ἐπὶ τὰ ἔξω B et Z: ἔπειτα ἔξω AY 28. γέγονεν ἃ AY: γέγ. ἢ ὅσα B, simm. ut vid. Z | οἷόν τε BY et recc.: οἷόνται A 29. ἅπαντα A: πάντα B 33. ἡμᾶς AY: om. Z (nam *aut sicut* hoc loco praebet, quae ad sequentia spectare conicio), ἢ ἡμεῖς B, ἢ καθ' ἡμᾶς cum superioribus coniungenda con. Stahr (coll. **2**, 4) 34. ὡς τοὺς conieci: τοὺς ABY, vid. Z nuper laudatum (: *aut sicut necesse est ut adsimulent pictores sollertes boni*) 35. ἰδίαν A: *propriam* Y, οἰκείαν B 37. ἔχοντας AY: ἤθη ἔχοντας B

veniente oppure non adatto, il lamento di Ulisse nella *Scilla* o il discorso della *Melanippe*. Di incoerente, l'*Ifigenia in Aulide*, perché quella che prega non assomiglia per nulla a quella che è dopo.

Coerenza e nobiltà della tragedia

6. Ed anche nei caratteri, come nella struttura della vicenda, bisogna sempre cercare o il necessario o il verosimile, di modo che risulti o necessario o verosimile che un determinato personaggio dica o faccia determinate cose, così come deve apparire o necessario o verosimile che un fatto avvenga dopo un altro. È chiaro quindi che anche le soluzioni dei racconti debbono promanare dal racconto per sé stesso, e non da una invenzione artificiosa come è nella *Medea*, o come nell'*Iliade* la scena di Achille disarmato. Il meccanismo artificioso è da accettare soltanto nella vicenda esterna al dramma che si rappresenta, ossia per gli antefatti, che è impossibile siano a conoscenza degli uomini, oppure per le conseguenze, che hanno bisogno di annuncio e profezia: solo agli dèi attribuiamo che vedano ogni cosa. Ma nulla di irrazionale ci deve essere nella vicenda, o, in caso contrario, deve restare fuori della tragedia, come nell'*Edipo* di Sofocle.

7. E poiché la tragedia è mimesi di uomini superiori, bisogna che raffiguri noi uomini come si richiede ai bravi pittori: questi, mentre riproducono le precise fattezze di ciascuno, pur facendoci naturali ci dipingono più belli. Così anche il poeta, mentre rappresenta uomini e irascibili e bonari e che

17: Timoteo, *Scylla* (ditirambo perduto), ved. al cap. 26, 1, 7.
18: Euripide, *Melanippe sapiens* (tragedia perduta), fr. 484.
18-19: Euripide, *Iph. Aul.* 1220-1253 e 1374-1397.
26: Euripide, *Medea* 1310-1.
26-27: Omero, *Il.* XXII 273-277 e 317-320.
31-32: Sofocle, *Oed. tyr.*, ved. qui sopra a 14, 5, 34.

τῶν ἠθῶν τοιούτους ὄντας, ἐπιεικεῖς ποιεῖν. παράδειγμα σκληρότητος, οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος.

8. ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰς παρὰ τὰς b15
<ὄψεις> ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ. καὶ γὰρ κατ' αὐτάς ἐστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις, εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς.

16, 1. ἀναγνώρισις δὲ τί μέν ἐστιν, εἴρηται πρότερον· εἴδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη, καὶ ᾗ πλείστῃ b20
χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οἷον « λόγχην ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς », ἢ ἀστέρας, οἵους ἐν τῷ Θυέστῃ Καρκίνος· τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ περιδέραια· καὶ οἱ ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης. b25

2. ἔστι δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν. εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἕνεκα ἀτεχνότεραι καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις βελτίους. b30

39. Ἀγάθων recc. et Y (*Agathon*): ἀγαθῶν A, μὲν ἀγαθὸν B, *bene fecit* Z 40. δὴ διατηρεῖν A et Y: δὲ δεῖ τηρεῖν B 40-41. τὰς παρὰ τὰς <ὄψεις> conieci: τὰς παρὰ τὰς A et Y (*eas quae praeter eas*), τὰς πάντας B: τὰ παρὰ τὰς recc. et vulgo 42. κατ'αὐτὰς AY: κατὰ ταῦτα B

16, 2. ᾗ πλείστῃ BY et recc.: ἡ πλείστη A 3. ἡ διὰ AY: ᾗ διὰ B 4. λόγχην ἣν AB: *lancea quam* Y | φοροῦσι B et recc.: -ιν A contra legem Porsonianam 6-7. οἷον τὰ περιδέραια B et Y (*puta quae circa collum*): οἷον om. A (τὰ περιδέρεα) 7. καὶ οἱ scripsi (cfr. 12): καὶ οἱ A, *et quae* Y, καὶ οἷα B, καὶ οἷον recc., καὶ οἷα scr. Rostagni, nihil ex Z (: *et ensis in manu*) 9. ἀνεγνωρίσθη A et Y: ἐγνωρ. B 11. καὶ αἱ τοιαῦται AY: αἱ om. B 12. ὥσπερ ἡ A: ὥσπερ οἱ B et Y (*sicut qui*)

hanno tutte le altre qualità similari nei loro caratteri, mentre sono tali deve farli eccellenti. Un esempio di spietatezza è come Agatone e Omero presentano Achille.

Tipi di riconoscimento

8. A tutte queste cose, dunque, bisogna fare attenzione, e inoltre alle sensazioni che accompagnano necessariamente la composizione poetica in conseguenza dello spettacolo; avviene molte volte che si sbagli nel valutarle, e se n'è discusso ampiamente nell'opera pubblicata.

16, 1. Già si è detto prima, in che cosa consista il riconoscimento; quanto alle sue forme, una è la meno artistica, ma la più usata per trascuranza, quella che avviene con gli indizi materiali. Questi possono essere particolari fisici, come « la lancia che portano i Terrigeni », o le lucenti stelle che usò < Càrcino nel *Tieste*; oppure segni aggiunti, fra cui ci sono quelli sul corpo, per esempio una cicatrice, e quelli esterni, come le collanine; e il riconoscimento dei figli nella *Tiro*, per mezzo della barchetta.

2. Anche di questi si può fare uso buono o cattivo: per esempio Ulisse per la cicatrice fu riconosciuto dalla nutrice in un modo, ma dai porcari in un altro. Però questi che avvengono con mezzi di prova sono poco artistici, senza alcuna eccezione; sono tuttavia migliori quelli che risultano da una peripezia, come è quello del *Bagno*.

39: la tragedia di Agatone ci è ignota.
43: Aristotele, *de poetis* (dialogo perduto).
16, 1: rinvio a 11, 2.
4: forse citazione da tragedia ignota.
5: Càrcino (forse il giovine), *Thyestes* (tragedia perduta).
7: Sofocle, *Tyro* (tragedia perduta), ved. Pearson, *Sophoclis fragmenta*, II, 270.
9: Omero, *Od.* XIX 467.
10: ibidem, XXI 217.
12: ibidem, XIX 326-478; cfr. poi 24, 8, 61.

3. δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἷον ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητὴς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος· διότι ἐγγὺς τῆς b35 εἰρημένης ἁμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνή.

4. ἡ τρίτη διὰ μνήμης τῷ αἰσθέσθαι τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ 55a ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν· καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν· ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν.

5. τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις· ὅτι ὅμοιός τις ἐλήλυθεν, ὅμοιος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἢ Ὀρέστης, a5 οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. καὶ ἡ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι, ὅτι ἥ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι· καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὑρήσων τὸν υἱὸν αὐτὸς ἀπόλλυται. καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινείδαις, ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον a10 συνελογίσαντο τὴν εἱμαρμένην, ὅτι ἐν τούτῳ εἵμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς, καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα.

14. οἷον ἐν τῇ B et Z: οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ AY 17. γὰρ ἂν AY: γὰρ B 18. τῆς κ. φωνὴ A et Y: τῇ κ. φωνὴ sic scr. B 19. ἡ τρίτη con. Spengel: sim. Z, ἤτοι τῇ ABY: ἡ τ<ε τ>ρίτη conicias | αἰσθέσθαι recc. et vulgo: sim. Z, αἴσθεσθαι AB, *fore* Y (scil. ἔσεσθαι), ἄχθεσθαι con. Gomperz | τι ἰδόντα ὥσπερ ἡ A: simm. Z, *aliquid scientem* (scil. εἰδότα) *sicut qui* Y, ἢ εἰδόντα ἢ B 20. Κυπρίοις τοῖς recc.: Κυπ. τῆς AB et Y (*ipsius*) 21. καὶ ἡ ἐν AY: ἡ om. B | ἀπολόγῳ B: *ab oratione* Z, *apologon* Y, ἀπὸ λόγων A 23. Χοηφόροις B: χλοηφ. AY 24. ἀλλ'ἢ B: *sed aut* Y, ἀλλ'ἢ ὁ A, ἀλλὰ B corr. 25. οὗτος AY et Z: οὕτω B | Πολυίδου scr. Tyrwhitt cum recc. (-είδου): -είδους AB et Y 26. γὰρ AY: γὰρ ἔφη B, incerta Z 28. τὸν υἱὸν B: *filium* Y, τὸν om. A 29. Φινείδαις rest. Reiz: -ίδαις AB et Y

3. Il secondo tipo sono i riconoscimenti costruiti dal poeta meccanicamente, e quindi fuori dell'arte. Per esempio nell'*Ifigenia*, il modo come Ifigenia riconosce Oreste; lei era stata riconosciuta attraverso la lettera, ma poi Oreste dice per conto suo ciò che il poeta suggerisce e non la vicenda. Perciò, quanto all'arte, è press'a poco l'errore già detto; Oreste poteva anche portare con sé qualche oggetto. E così la voce della spola nel *Tereo* di Sofocle. <

4. Il terzo tipo si produce attraverso la memoria, e dipende dalla reazione che si prova alla vista di qualche cosa: come nei *Ciprioti* di Dicaiogene, quando Teucro, davanti al ritratto del padre, si mette a piangere; oppure nel racconto omerico, alla corte di Alcinoo, quando Ulisse ascolta il citaredo e al ricordo si commuove; ed è così che vengono riconosciuti.

5. Il quarto è quello sillogistico, come nelle *Coefore*, dove Elettra argomenta che uno è arrivato uguale a lei, ma nessuno è uguale tranne Oreste, quindi è lui che è arrivato. E per Ifigenia, quello del sofista Poliido: Oreste pone la premessa con naturalezza, quando dice che ora succede anche a lui di essere immolato come era stata immolata la propria sorella. Così nel *Tideo* di Teodette, quando il padre ragiona che è venuto per trovare il figlio e invece è lui che muore. E il riconoscimento che avviene nei *Finìdi*: vedendo il luogo, le donne avevano concluso che si compiva il loro destino, perché in quel luogo era destino che morissero, dato che lí erano state esposte. <

14-16: Euripide, *Iph. Taur.*, ved. qui sopra a 11, 4, 25-27.
18: Sofocle, *Tereus* (tragedia perduta), in Pearson, II, 221 sgg.
20: Dicaiogene, in un'opera perduta, forse una tragedia intitolata *Cyprii*.
21-22: Omero, *Od.* VIII 521 sgg., 675: inoltre IX 16 sgg.: ved. anche Aristotele, *Rhet.* 1417a 13.
23: Eschilo, *Choeph.* 168-232.
25-27: Poliido, forse in una tragedia, ved. a 17, 3, 24-26.
28: Teodette, *Tydeus* (tragedia perduta), di argomento a noi ignoto.
29: di anonimo, tragedia perduta, di soggetto a noi ignoto.

6. ἔστι δέ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ ψευδαγγέλῳ. τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, καὶ εἴ γε τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι ὃ οὐχ ἑωράκει· a15 τὸ δὲ ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος διὰ τούτου ποιῆσαι, παραλογισμός.

7. πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς πλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεποιημένων, σημείων καὶ δεραίων· δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ a20 συλλογισμοῦ.

17, 1. δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι, ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα ὁ ὁρῶν, ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις, εὑρίσκοι τὸ πρέπον, καὶ ἥκιστ' ἂν λανθά- a25 νοιτο τὰ ὑπεναντία. σημεῖον δὲ τούτου, ὃ ἐπιτιμᾶτο Καρκίνῳ· ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνῄει· ὃ μὴ ὁρῶντα τὸν θεατὴν <ἂν> ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.

2. ὅσα δὲ δυνατόν, καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον.

33-35. verba quae sunt post τόξον usque ad idem verbum habent BZ: om. AY 35. ἔφη γνώσεσθαι AY et Z: ἔφη ἐντείνειν B 37. παραλογισμός B et Z:-όν AY 38. πασῶν δὲ A et Y (*omnium autem*): πάντων B 39. verba quae sunt post πραγμάτων usque ad εἰκότων om. Z | τῆς πλήξεως AB: τῆς ἐκπλήξεως recc. et vulgo: *stupefactione* Y | εἰκότων B et recc.: *verisimilia* Y, εἰκόντων A | οἷον ἐν B: iam scr. Vahlen, οἷον ὁ ἐν A et Y (*puta quod in*), οἷον ἡ ἐν recc. 42. post πεποιημένων distinxi propter asyndetum, vid. 13 et 3 et 7 (cf. **8**, 5) | σημείων ABY: incerta Z, <καὶ> σημείων suppl. Spengel | καὶ δεραίων recc.: καὶ δέρεων A, καὶ περιδεραίων B et recc.: *et collaribus* Y (vid. 7), simm. Z

17, 3. γὰρ ἂν AY: γὰρ B | ἐναργέστατα B et recc.: ἐνερ. A et Y (*efficacissime*), nihil ex Z | ὁ ὁρῶν AB: *videns* Y, ὁρῶν recc., incerta Z (*ubi vidit poeta*) | ὥσπερ παρ. AY et Z: ὥσπερ γὰρ B 4. post πρέπον distinguendum ! ἂν λανθάνοιτο AB et Y (*utique latebunt*): simm. Z (*eum fugit*), ἂν λανθάνοι recc. et vulgo 5. ἐπετιμᾶτο recc.: ἐπιτιμᾷ τῷ ABY, incerta Z 6. ἀνῄει B et Z: ἂν εἴη A, *utique erat* Y 6-7. τὸν θεατὴν ἂν conieci: τὸν θεατὴν ABY, *spectantem* Z, del. Butscher: τὸν ποιητὴν con. Dacier, <ἂν> τὸν θεατὴν Vahlen

6. C'è anche un tipo di riconoscimento costruito su un paralogismo del pubblico, come nell'*Ulisse travestito*: che riesca < a tendere l'arco soltanto chi è Ulisse, e nessun altro, questo è il presupposto del poeta, e questa è la premessa per il riconoscimento, anche se quel tale aveva affermato di non avere mai visto l'arco di Ulisse e di volerlo esaminare; ma costruire tutta la scena sul presupposto che attraverso la prova dell'arco dovranno riconoscerlo come il vero Ulisse, questo è un paralogismo.

7. Il migliore fra tutti è il riconoscimento che nasce dalla vicenda stessa, perché il colpo giunge attraverso uno sviluppo naturale dei fatti, come nell'*Edipo* di Sofocle e nella *Ifigenia*; qui appare naturale che Ifigenia decida di mandare la lettera. Questo tipo soltanto è senza presupposti, indizi e collane. E secondo è il tipo sillogistico.

Effetti scenici e passionali in relazione al linguaggio

17, 1. Poi bisogna che il poeta, nel costruire i racconti e nel contribuire con la parola ad elaborarli, tenga assoluta- < mente davanti agli occhi la scena: chi guarda in questo modo, quasi trovandosi in mezzo alla vicenda stessa, scorgerà in maniera nitida ciò che conviene, e non gli possono affatto sfuggire le contraddizioni. È prova di ciò la critica che si fece a Càrcino: quando Amfiarao usciva a parlare fuori del tempio, era una cosa che passava inavvertita se non c'era lo spettatore a guardare, ma la scena fu bocciata in teatro perché il pubblico ne rimase indignato.

2. Inoltre il poeta deve anche impegnarsi, quanto più è

33: di anonimo, forse una tragedia intitolata *Ulisse travestito da messaggero*, di argomento a noi ignoto.
40: Sofocle, *Oed. tyr.*, ved. qui sopra a 11, 2, 12.
40: Euripide, *Iph. Taur.*, ved. a 11, 4, 25-26.
17, 5-6: Càrcino (forse il vecchio), tragedia perduta, forse intitolata *Amphiaraus*.

πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν a30
εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργι-
ζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητικὴ ἐστιν ἢ μα-
νικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν.

3. τούς τε λόγους, καὶ τοὺς πεποιημένους, δεῖ καὶ αὐτὸν
ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ 55b
παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον
τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης
ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἱδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν
ᾗ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν
ἱερωσύνην, χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν τῆς b5
ἱερείας· τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεός, διὰ τίνα αἰτίαν ἔξω τοῦ
καθόλου ἐλθεῖν ἐκεῖ, καὶ ἐφ' ὅ τι δέ, ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθὼν
δὲ καὶ ληφθείς, θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, εἶθ' ὡς Εὐρι-
πίδης, εἶθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν κατὰ τὸ εἰκός, εἰπὼν ὅτι b10
οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφήν, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι·
καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία.

13. ἐκστατικοὶ B: ἐξεστ. A et Y 14. τούς τε B: τούτους τε A et Y 15-16. verba quae sunt post καθόλου usque ad idem verbum om. Y | ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν B et recc. (παρατ. Vettori): -ίου καὶ περιτ. A 18. ἱδρυνθείσης A: ἱδρυθ. B 21. διά τίνα scripsi: *propter quam* Y, διά τινα AB et vulgo, unde ἔξω τοῦ καθόλου del. Duentzer, immo verba διά τινα usque ad καθόλου del. Christ 24. Πολύιδος rest. Tyrwhitt: -ειδος ABY | post εἰκὸς distinxi 25. μόνον AY: -ην B

possibile, ad elaborare la scena considerando gli atteggiamenti dei personaggi. Difatti, chi vive una passione reale, riesce molto persuasivo perché è mosso dalla sua medesima natura: così il furioso si infuria, e l'adirato si sdegna, nella maniera più genuina. Perciò il comporre poesia richiede un autore di tempra sana o di animo folle, perché fra i personaggi ci sono i ragionevoli e i disfrenati.

Progetto ed episodi

3. Quanto alla trama dei racconti, anche di quelli inventati, bisogna che il poeta stesso, quando li costruisce, se li proponga nelle linee generali, e poi seguendo la traccia componga e sviluppi gli episodi. Intendo che nel seguente modo sia da prospettarsi la trama nelle linee generali, ad esempio per l'*Ifigenia*: dopo che una giovane era stata immolata ed era sparita alla vista dei carnefici, senza lasciare traccia, si trovava trasportata nel santuario di un'altra terra, dove era legge immolare alla dea gli stranieri, e questa mansione esercitava; in un tempo successivo capitò al fratello della sacerdotessa di arrivare là; e quanto al responso dell'oracolo che il fratello si recasse in quel luogo, il motivo dell'andata resta fuori del progetto generale, e lo scopo per cui ci andò resta anche fuori del racconto; ma quando il fratello giunse e fu preso, doveva essere immolato, invece riconobbe la sorella: il che può avvenire nel modo immaginato da Euripide, oppure in quello rappresentato da Poliido secondo il verisimile, quando Oreste dice che non solo alla propria sorella era toccato di essere immolata, ma anche a lui toccava ora il medesimo destino; e di qui la salvezza.

16-26: Euripide, *Ipb. Taur.*, e Poliido, opera ignota, per cui ved. qui sopra a 16, 5, 25-27.

4. μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν. ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια· οἷον ἐν τῷ Ὀρέστῃ ἡ μανία, δι' ἧς ἐλήφθη, καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως. b15

5. ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ Ὀδυσσείας ‹οὐ› μακρὸς ὁ λόγος· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων, ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων b20 ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη, τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

18, 1. ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις, τὸ δὲ λύσις· τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ b25 δὲ λοιπὸν ἡ λύσις. λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους, ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνειν εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν· λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους, ὥσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου· δέσις μὲν τά τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου b30 λῆψις, καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν λύσις ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους.

30. δράμασι B: sim. Z (*carminibus*), δράμασι aut ἄσμασι recc.: ἅρμασιν A et Y
31. οὐ μακρὸς con. Vulcanius: simm. Z, οὐ om. ABY, μικρὸς scr. recc., alia possis
32. λόγος B: λόγος ἐστίν AY 33. ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος ABYZ: ὑπὸ τοῦ θεοῦ con. Ellebodius | ἔτι δὲ recc.: incerta Z (*et porro*): ἐπεὶ δὲ A, *in ... autem* Y (scil. ἐπὶ δὲ), πολλὰ δὲ B 36. ἀναγνωρίσας τινὰς AY: simm. Z, ἀναγνωρισθεὶς B | ἐπιθέμενος B: αὐτὸς ἐπιθ. AY
18, 4 μεταβαίνειν AB: *transit* Y, μεταβαίνει recc. et vulgo 5. ἢ εἰς ἀτυχίαν B et Z: om. AY 6. Λυγκεῖ recc.: λυκεῖ AY et Z, γλυκεῖ B 8. post λῆψις distinxi | λύσις scripsi: sim. Z, δὴ AB et Y (scil. δὴ ex λύσ<ις> factum): δή<λωσις. λύσις δ'ἡ> con. Christ, alii alia | αἰτιάσεως AY: αἰτήσεως B

4. Quindi il poeta, avendo ormai stabilito i nomi di questi personaggi, stenderà gli episodi. Ma che siano appropriati gli episodi: come nel caso dell'*Oreste* la follia che lo prese e la sua salvezza nella purificazione. <

5. Nei drammi gli episodi sono concentrati, mentre il poema epico si allunga attraverso gli episodi. In realtà il concetto dell'*Odissea* non è ampio: c'è un uomo che resta lontano dal suo paese per molti anni, ostacolato da Posidone e rimasto solo, e poi, quando la situazione di casa è al punto che i suoi beni sono consumati dai proci e si trama contro il figlio, ecco che ritorna dopo il naufragio, e quando ha riconosciuto certuni attacca, e lui è salvo, i nemici distrutti. Questo è il concetto specifico, tutto il resto sono episodi.

Nodo e scioglimento

18, 1. In ogni tragedia, una parte è il nodo e l'altra lo scioglimento: il nodo molte volte è costituito dalle vicende esterne e da una porzione della trama, il resto è lo scioglimento. Preciso che il nodo va dall'inizio fino a quella sezione che è l'ultima avanti che la vicenda muti, volgendo alla buona o alla cattiva sorte; e lo scioglimento va dall'inizio di questo mutamento fino al termine: per esempio nel *Linceo* di Teodette, gli antefatti e la cattura del bambino sono il nodo, e di qui poi segue lo scioglimento di tali vicende a cominciare dalla motivazione della condanna a morte sino alla fine.

28-29: Euripide, *Or.* 273-326; ibidem, 1137 sgg. e 1165.
18, 6-9: Teodette, *Lynceus*, ved. qui sopra a 11, 1, 6-8.

2. τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα, τοσαῦτα γὰρ καθ' ἃ μέρη ἐλέχθη. ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· ἡ δὲ παθητική, οἷον οἵ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες· ἡ δὲ ἠθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς· 56a τὸ δὲ τέταρτον ὄψις, οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν Ἅιδου.

3. μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν· εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαν- a5 τοῦσι τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἑκάστου τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.

4. δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδενὶ ἢ ὡς τῷ μύθῳ, τοῦτο δέ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς, δεῖ δὲ ἀμ- a10 φότερα ἀντικρατεῖσθαι.

5. χρὴ δέ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποικὸν σύστημα τραγῳδίαν· ἐποποικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον, οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον.

10-11. καθ'ἃ μέρη conieci: καὶ τὰ μέρη ABY, simm. Z: κατὰ μέρη con. Heinse 14. ὄψις con. Bywater: οης AB (vid. **21**, 53), vacat Y, om. Z | καὶ A: καὶ ὁ B 17. ἄλλως τε recc. et Y: ἄλλως γε B et A (ἀλλ'ὡς γε) 19. ἑκάστου recc.: ἕκαστον ABY | ἰδίου A: *proprio* Y, οἰκείου B 22. οὐδενὶ ἢ ὡς conieci: οὐδὲν ἴσως AB, *nihil minus* Y, om. Z: οὐδενὶ ὡς con. Tyrwhitt | τοῦτο δὲ AY: simm. Z, τούτων δὲ B 23. ἀμφότερα B: ἄμφω A, *ambo* Y 24. ἀντικρατεῖσθαι scripsi: ἀντικροτεῖσθαι B: ἀεὶ κροτεῖσθαι A, simm. Y (*semper coadiuvare*): incerta Z (*continent permutatione?*): ἀρτικροτεῖσθαι con. Immisch, sed vid. *Pol.* VII 13, 1331b 37 δεῖ δ'ἐν ταῖς τέχναις... ταῦτα ἀμφότερα κρατεῖσθαι 26. δὲ λέγω B et Y: δὲ λέγω δὲ A

Forme della tragedia

2. Le forme della tragedia sono quattro, e tante risultano in relazione agli elementi che abbiamo illustrati. Una è quella avventurosa, che consiste tutta in peripezia e riconoscimento; una è luttuosa, come i vari *Aiaci* e *Issioni*; una è psicologica, come le *Ftiotidi* e il *Peleo*; e la quarta è spettacolare, come le *Forcidi* e *Prometeo* e le scene dell'oltretomba.

3. Queste qualità bisogna assolutamente impegnarsi a possederle tutte; e se no, almeno le più rilevanti e quante più è possibile: è proprio così che oggi si giudica di poesia in maniera capziosa, e siccome ci sono stati poeti bravi in ciascun genere, si pretende che un singolo autore oggi superi ognuno di essi nella sua specialità.

4. È anche legittimo giudicare che una tragedia è diversa o la medesima in base al solo criterio della struttura del racconto, quando si tratta di tragedie che hanno medesimo intrico e scioglimento. Ma molti che stringono bene la vicenda, poi la sciolgono male, mentre ciascuna delle due parti deve essere governata a suo modo.

Stile tragico

5. Bisogna anche tenere in mente, quel che ho già detto parecchie volte, di non comporre una tragedia come una struttura epicheggiante; e dico epicheggiante la narrazione diffusa, come se si volesse rappresentare sulla scena l'intero

11: rinvio a 11, 5 (due elementi del racconto: peripezia-riconoscimento, e sciagura), e a 6, 6 (due elementi formali della tragedia: caratteri e spettacolo).
12-14: può alludere all'*Aiax* di Sofocle, e di altri poeti posteriori; all'*Ixion* di Euripide o di Eschilo; alle *Phtiotides* di Sofocle, e al suo *Peleus* o a quello di Euripide; inoltre si può pensare alla trilogia del *Prometheus* di Eschilo, e forse al suo ciclo di Perseo per la *Phorcides*.
25: rinvio a 5, 3, 20-22; 17, 5, 30-31.

ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀπο- a15
30 βαίνει. σημεῖον δέ· ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν, καὶ μὴ κατὰ μέρη ὥσπερ Εὐριπίδης, Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ.

6. ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἁπλοῖς πράγμασι a20
35 στοχάζονται, ὧν βούλονται, θαυμαστῶς· τραγικὸν γὰρ τοῦτο, καὶ φιλάνθρωπον δέ ἐστι τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μέν, μετὰ πονηρίας <δέ>, ἐξαπατηθῇ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μέν, ἄδικος δέ, ἡττηθῇ. ἔστι δὲ τοῦτο καὶ εἰκός, ὥσπερ Ἀγάθων λέγει· εἰκὸς γὰρ γίγνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ
40 τὸ εἰκός. a25

7. καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ, ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ· τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾄδόμενα <οὐδὲν> μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν, διὸ
45 ἐμβόλιμα ᾄδουσιν, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιού- a30
του. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

30. σημεῖον δὲ AY et Z: om. B 31. Νιόβην ABY: sim. Z, ἢ ὅλην conieci, ἢ Νιόβην suppl. Vahlen, Θηβαΐδα con. M. Schmidt (et ex Z scr. Gudeman), Ἀντιόπην Valckenaer 34. ταῖς περιπετείαις A: τοῖς περ. B, τοῖς <περὶ> περιπετείας conieci 36. δέ ἐστι scripsi: ἔστι δὲ B et A (-ιν): aliter Susemihl (nam verba τραγικόν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον, omissis ἔστι δὲ τοῦτο, transposuit post 38 ἡττηθῇ, scil. ante alterum ἔστι δὲ τοῦτο) | ὁ σοφὸς AY et Z: σαφὲς B 37. πονηρίας δὲ recc.: δὲ om. ABY | ὥσπερ AY: ὥσπερ γὰρ B 38. καὶ εἰκὸς B: καὶ om. AY 41. ὑπολαμβάνειν B: *suscipere* Y, -λαβεῖν A 43. ᾄδόμενα Maggi et Z: διδόμενα ABY 44. οὐδὲν suppl. Vahlen: οὐ suppl. Maggi, sim. Z, om. ABY 45. Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου A et Y (*huius*): τοῦ τ. Ἀγ. B 46. ἢ εἰ AY: ἢ εἰς B 47. ἁρμόττοι B: -ει A, *coaptet* Y

racconto dell'*Iliade*. Ma qui, data la lunghezza, le parti ricevono la giusta dimensione, e invece nei drammi vanno molto al di là di ogni aspettativa. E la prova è questa, che quanti si diedero a comporre una *Rovina di Ilio* intera, e non in singole parti come Euripide, oppure *Niobe* ma non come ha fatto Eschilo, costoro cadono irrimediabilmente o non riescono nel cimento delle gare, visto che proprio in questo solamente cadde anche Agatone.

6. Ma in quei drammi, anche a struttura semplice, che comportano peripezia, ciò che il pubblico vuole si riesce ad ottenerlo con la sorpresa: questa è la maniera tragica; e trova inoltre consenso umano questa vicenda, quando uno bravo, ma con malizia, come Sisifo, viene ingannato, e chi è valoroso ma ingiusto viene atterrato. Un caso del genere è anche verosimile, proprio nel senso che dice Agatone: è verosimile che < molti fatti avvengano anche contro il verosimile.

La parte del coro

7. Il coro, infine, bisogna che assuma la parte di un attore; deve essere un elemento dell'intero, e partecipare all'azione, come fa in Sofocle, e non in Euripide. Nei poeti posteriori, invece, le parti cantate appartengono al racconto come potrebbero appartenere a una tragedia differente; perciò si cantano ormai solo intermezzi e a fare questo cominciò Agatone. Ma c'è una differenza fra cantare intermezzi e il prendere un discorso o un episodio intero da un posto per trasferirlo in un altro?

30-31: Ἰλίου πέρσις, titolo di varie tragedie perdute, oltre che di un poema ciclico; per Euripide allude alla *Troades*, e forse ad altre sue tragedie; della *Niobe* di Eschilo abbiamo solo frammenti.
39-40: il frammento di Agatone, da ignota tragedia (fr. 9), è citato da Aristotele, *Rhet.* 1402a 10.

19, 1. περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως ἢ διανοίας εἰπεῖν. τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κεῖσθω, τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον a35 ἐκείνης τῆς μεθόδου.

ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν οἷον ἔλεον ἢ φόβον 56b ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας. δῆλον δέ, ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι, ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέῃ παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ b5 φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἡδέα καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

2. τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἓν μέν ἐστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἅ ἐστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ b10 τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικήν· οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχή, καὶ διήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις, καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον. παρὰ γὰρ τὴν τούτων

19, 1. εἰδῶν B et Z: ἠδ' A, *iam* Y (scil. ἤδη) 2. ἢ διανοίας ABY: καὶ διαν. con. Hermann 6. τούτων AY: τούτου B 8. μικρότητας AB: -α recc. et Y 10. εἰκότα δέῃ recc.: εἰκ. δεῖ B, εἰκ. δ'ἢ A, *oportet* Y 14. φαίνοιτο B: φανοῖτο A | ἡδέα AB et Z (*voluptates*): *idea* Y, ἡ ἰδέα con. Maggi, ἤδη ἃ δεῖ Tyrwhitt, simm. alii, ἡ διάνοια Margoliouth post Spengel

Pensiero e linguaggio

19, 1. Delle altre forme dell'arte poetica abbiamo fin qui trattato; rimane ora da dire del linguaggio o del pensiero. Le questioni relative al pensiero trovano il loro posto nei libri sulla retorica; è una discussione che appartiene piuttosto a quella indagine.

Si riferiscono al pensiero tutti gli argomenti che dal discorso devono essere approntati; ne sono elementi il dimostrare e il confutare, e il produrre emozioni come pietà o paura o collera e simili, e inoltre l'amplificare o minimizzare. Ed è chiaro che anche nelle vicende del racconto bisogna attuarli in base ai medesimi principî, quando si tratta di prepararli o pietosi o terribili o grandi o verosimili; c'è solo una differenza, che questi debbono risultare senza alcun commento, e invece quelli che si presentano con il discorso debbono essere prodotti da chi parla, ed essere suscitati durante il discorso. Quale invece sarebbe l'effetto prodotto da chi parla, se apparissero già accetti e non in virtù del discorso?

Strutture del linguaggio

2. Quanto alle questioni relative al linguaggio, c'è da distinguere qui un aspetto teoretico che riguarda le strutture del linguaggio; ma la conoscenza di queste spetta all'arte della recitazione, e a chi ne possiede il mestiere tecnicamente, come a dire che cosa è comando e che cosa è preghiera, e narrazione e minaccia, e domanda e risposta, e quale altro argomento del genere. Dalla conoscenza o ignoranza di ciò,

19, 3: cfr. Aristotele, *Rhet.* II, specialmente dal cap. 18 fino alla fine (cap. 26).

γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται, ὅ τι καὶ ἄξιον σπουδῆς. τί γὰρ ἄν τις ὑπολάβοι ἡμαρτῆσθαι, ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὔχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει, εἰπὼν « μῆνιν ἄειδε θεά »; τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησίν, ποιεῖν τι ἢ μή, ἐπίταξίς ἐστιν. διὸ παρείσθω, ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὂν θεώρημα. b15

20, 1. τῆς δὲ λέξεως ἁπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη· στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, {ἄρθρον} πτῶσις, λόγος. b20

στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστι φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δέ, ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνετὴ γίγνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον. ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. b25 ἔστι δὲ φωνῆεν μὲν ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν· ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ σ καὶ τὸ ρ· ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς καθ' αὑτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ b30 φωνὴν γιγνόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ γ καὶ τὸ δ. ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασί τε τοῦ στόματος καὶ τόποις, καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι, καὶ μήκει καὶ βραχύτητι, ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ

20, 2. ἄρθρον del. Hartung: post ῥῆμα habent ABY, post σύνδεσμος praebet Z, vid. 28 5. συνετὴ ABY: συνθετὴ recc. et Z 7. ταύτης AY et Z: -αις B | ἄφωνον AY et Z: -α B 8. ἔστιν δὲ A et Y: ἔστιν δὲ ταῦτα B | ἄνευ AB et Y: τὸ ἄνευ con. Reiz | προσβολῆς A: προβ. B 8-9. verba quae sunt post ἀκουστήν usque ad idem verbum om. B 10. καὶ τὸ ρ praebent A et Z: καὶ τὸ β scr. B et Y | προσβολῆς A: προβ. B 14. ψιλότητι καὶ μήκει A et Y: -σι καὶ μεγέθει μήκει B

non può derivare all'arte poetica nessuna critica che sia in qualche modo degna di considerazione. Come si potrebbe accettare, per esempio, che in Omero ci sia l'errore denunziato da Protagora, e cioè che mentre Omero vuole pregare invece comanda, quando dice « o dea, canta l'ira »? È un comando, così annota Protagora, dire di fare o non fare. Quindi lasciamo questo argomento, che appartiene ad altra indagine e non alla poetica.

Elementi del linguaggio

20, 1. Considerato il linguaggio nel suo complesso, gli elementi sono questi: articolazione, sillaba, collegamento, parola, verbo, flessione, discorso.

1) articolazione

L'articolazione è una voce indivisibile, ma non qualsiasi, < sibbene quella con cui si viene a costituire una voce comprensibile: anche quelle degli animali sono voci indivisibili, ma nessuna di queste si definisce come articolazione. I suoi elementi sono la vocale, e la semisonante e la muta; ed è vocale quando senza contatto di organi comporta voce udibile; ma semisonante è quella che comporta voce udibile per mezzo di certo contatto, come S e R; muta è quella che non comporta per sé stessa nessuna voce con un contatto, ma diventa udibile quando è unita a quegli elementi che hanno una qualche voce: esempio G e D.

Le differenze dipendono dagli atteggiamenti e dai punti della bocca, e dalla aspirazione e lenità, e quantità lunga e

21-23: Protagora (fr. 29 Diels), in riferimento ad Omero, *Il.* I 1.
20, 7: per le voci degli animali ved. Aristotele, *de partibus animalium* II 16 (660a 2). 9: sulla προσβολή ved. Aristotele, *de partibus animalium* II 16 (660a 2 sgg.), III 1 (661b 14); *Historia animalium* IV 9 (535a 30 sgg.).

βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσέχει θεωρεῖν.

2. συλλαβὴ δέ ἐστι φωνὴ ἄσημος, συνθετὴ ἐξ ἀφώνου b35
καὶ φωνὴν ἔχοντος. καὶ γὰρ τὸ γρ ἄνευ τοῦ α συλλαβή· καὶ μετὰ τοῦ α, οἷον γρα. ἀλλὰ καὶ τοῦτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν.

3. σύνδεσμος δέ ἐστι φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν, 57a
πεφυκυῖα συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἢν μὴ ἁρμόττῃ ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὑτόν, οἷον « μὲν » ἢ τὸ « δέ ». <οὐ γὰρ> ἡ φωνὴ ἄσημος, ἣ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς, σημαντικῶν δέ, ποιεῖν πέφυκε a5
μίαν σημαντικὴν φωνήν, οἷον τὸ φῇ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα· ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος, ἣ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ.

4. ἡ φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν, πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου. a10

ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου,

18. γὰρ τὸ AB: *enim ipsius* Y 19. οἷον B: *puta* Y, οἷον τὸ A 21-24. verba quae sunt post ἄσημος usque ad καθ'αὑτὸν om. Z, novit autem Averroes 21. ἣ οὔτε B et Y: ἢ οὔτε A 23. πεφυκυῖα B: -αν AY 23-32. omnia quae sunt post μέσου usque ad idem verbum om. B 24. ἢν μὴ ἁρμόττῃ recc.: ἢν μὴ ἁρμόττει AY | καθ'αὑτόν A et Y (ubi *se ipsam* ad femininum *coniunctio* iure spectat): perperam καθ'αὑτὸ vel καθ'αὑτὴν corrigunt 25. ἢ τὸ δὲ scripsi: ἤτοι δὲ AY, nihil ex Z, ἤτοι δὴ recc., ἤ τοι δὲ con. Christ | οὐ γὰρ supplevi: om. AY: *etenim* Z | ἡ φωνὴ scripsi: simm. Z (*quod auditur*), *vox* Y: ἢ φωνὴ A | ἢ ἐκ A: *aut ex* Y 26. σημαντικῶν scr. Robortello: -κὸν A et Y (ubi *significativam* ad femininum *vox* iure spectat) 27-28. pericopam ab οἷον usque ad ἄλλα transposuit Schoemann: post 29 δηλοῖ habent AYZ (quare pericopam ab 28 ἄρθρον usque ad 29 δηλοῖ del. Hartung) | τὸ φῇ legi (scil. τὸ φή): τὸ φ.μ.ι scr. A et Y, τὸ φημὶ recc., τὸ ἀμφὶ con. Hartung: incerta Z (Arabice *faw*, pro φηι?) | τὸ περὶ recc. et Z: τὸ π.ε.ρ.ι. scr. A et Y 28. ἄλλα AY: *sed* Z (scil. ἀλλά) 28-29. pericopam ab ἄρθρον 'iunctura' usque ad δηλοῖ cum superioribus coniunxi, cum ad ipsum σύνδεσμον, non ad alterum 'coniunctionis' genus referenda videantur | ἢ λόγου A: *aut orationis* Y 29. δηλοῖ AY: *significans* Z (δήλη scil. *dili* potius quam δηλοῦσα legisse videtur) 30-32. haec a superioribus seiunxi, quippe quae initium demostrant ad proximam rerum narrationem: delenda censuit Hermann 30. ἡ φωνὴ scripsi: *vox* Y, simm. Z, ἢ φωνὴ A et vulgo | ἢ οὔτε recc. et Z: ἢ οὔτε AY, vid. 21 31. πεφυκυῖα τίθεσθαι A: *natam poni* Y, vid. 23 33. συνθετὴ σημαντικὴ AY: σημαντικὴ bis scr. B, incerta Z

breve, e poi tono acuto e grave e tono mediano: tutti argomenti che vanno considerati singolarmente nella dottrina metrica.

2) sillaba

2. La sillaba è voce inespressiva, composta di muta e di avente voce; difatti è una sillaba GR, senza l'A, oppure con l'A, ossia GRA. Ma spetta alla metrica considerare anche le differenze di queste combinazioni.

3) collegamento

3. Il collegamento è voce inespressiva, che non ostacola né produce fra più voci una voce espressiva unitaria, ed è atta a collocarsi sia agli estremi sia nel mezzo, quando non stia bene metterlo per sé stesso ad inizio del discorso: per esempio *mèn* oppure *dè*. Difatti non è inespressiva quella voce che ha la natura di produrre una voce espressiva unitaria fra diverse voci espressive, come un « a guisa » e un « attorno » e simili; ma è semplice giuntura una voce inespressiva che nel discorso sta ad indicare o principio o fine o intervallo. <

4) parola espressiva

4. La voce inespressiva è quella che non ostacola né produce fra più voci una voce espressiva unitaria, ed è atta a porsi tanto agli estremi quanto nel mezzo.
D'altra parte la parola è voce composita espressiva, senza <

25: esempi e uso dei *syndesmoi* in Aristotele, *Rhet.* III 5 (1407a 19-30, anche b 13-14), 6 (1408a 1).
33-55: cfr. Aristotele, *de interpretatione*, 2-4; per il verbo ved. anche ibid., 10 (19b 5-18).

ἧς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὑτὸ σημαντικόν. ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ αὐτὸ καθ' αὑτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεοδώρῳ τὸ δῶρον οὐ σημαίνει.

5. ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου, ἧς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὑτό, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων. τὸ μὲν γὰρ « ἄνθρωπος » ἢ « λευκὸν » οὐ σημαίνει τὸ πότε, τὸ δὲ « βαδίζει » ἢ « βεβάδικεν » προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον, τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα.

6. πτῶσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος. ἡ μὲν κατὰ τὸ τούτου ἢ τούτῳ σημαῖνον καὶ ὅσα τοιαῦτα· ἡ δὲ κατὰ τὸ ἑνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον « ἄνθρωποι » ἢ « ἄνθρωπος » ἢ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον κατ' ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν.

τὸ γὰρ « ἐβάδισεν » ἢ « ἐβάδιζεν » πτῶσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἴδη ἐστίν.

7. λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντική, ἧς ἔνια μέρη καθ' αὑτὰ σημαίνει τι. οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὁρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον· μέρος μέντοι ἀεί τι σημαῖνον ἕξει, οἷον ἐν τῷ βαδίζειν Κλέωνα ὁ Κλέων.

37. συνθετὴ ABY: om. Z 40. βαδίζει recc. et YZ: -ειν AB | προσσημαίνει recc.: sim.Z, *consignificat* Y, προσημ. AB 42. δ'ἐστιν A et Y: δὲ B | κατὰ τὸ scr. Reiz: τὸ κατὰ AB 44. post ἄνθρωπος non distinxi | ἢ κατὰ B: ἡ δὲ κατὰ AY, nihil ex Z 45. ἢ ἐπίταξιν B: ἢ om. AY | post ἐπίταξιν plenius distinxi 46. ἐβάδιζεν ABY: sim. Z, βάδιζε recc. et vulgo | κατὰ ταῦτα ABY: incerta Z (καὶ ταῦτα?) 47. ἐστὶν AB: *sunt* Y (scil. *casus* pluralis, πτώσεις) 48. λόγος δὲ A: λόγος δέ ἐστιν B, incerta Y | μέρη AB: *quidem* Y (scil. μέν) 51. ἀεί τι AY: ἀεὶ B 52. βαδίζειν AB: -ει recc. et Y, sim. Z | Κλέωνα scripsi (scil. Κλέων' per elisionem): sim. Z (ubi *kallnas* pro *kalunas* utrobique scriptum): Κλέων ABY

nozione di tempo, e nessun elemento di essa è significante per sé solo. Infatti, anche nelle parole composte, non ne usiamo un membro per il significato che pure ha per sé stesso quando è preso da solo; per esempio il termine *doro*, nel nome di Teodoro, non ha l'usuale significato di *dono*.

5) verbo

5. Il verbo è voce composita espressiva, con nozione di tempo, ma nessun elemento di esso ha significato per sé solo, come anche avviene nelle parole. Ma « uomo » oppure « bianco » non esprimono il quando, invece « cammina » o « ha camminato » esprimono, in più, l'uno il tempo presente e l'altro il tempo passato.

6) flessione

6. La flessione è di parola o di verbo. È ora intesa a significare il « di questo » o « a questo » e simili, ora il rapporto con singoli o con molti, come « gli uomini » o « l'uomo », od anche nella forma dialogica (« o uomo »), quando si chiede, per esempio, o si comanda.

E naturalmente è flessione di verbo un « camminò » o « camminava » secondo le forme di questo tipo.

7) *discorso*

7. Il discorso è voce composita espressiva, fra i cui elementi ce ne sono alcuni che hanno un significato per sé stessi. Difatti non ogni discorso risulta per intero composto di verbi e parole, come la definizione di uomo (« animale terrestre bipede »), anzi è ammesso che ci sia discorso senza verbi; e tuttavia avrà sempre un elemento che ha un significato, per esempio « Cleone » se è Cleone a camminare.

εἷς δέ ἐστι λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἓν σημαίνων, ἢ ὁ
ἐκ πλειόνων συνδέσμῳ· οἷον ἡ Ἰλιὰς μὲν συνδέσμῳ εἷς, a30
ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἓν σημαίνειν.

21, 1. ὀνόματος δὲ εἴδη τὸ μὲν ἁπλοῦν· ἁπλοῦν δὲ λέγω,
ὃ μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἷον γῆ. τὸ δὲ διπλοῦν,
τούτου δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν
τῷ ὀνόματι σημαίνοντος καὶ ἀσήμου· τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων
σύγκειται. εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα
καὶ πολλαπλοῦν· οἷον τὰ πολλά, <καὶ> τῶν Μασσαλιωτῶν a35
Ἑρμοκαϊκόξανθος.

2. ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα, ἢ μεταφορά, 57b
ἢ κόσμος· ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφῃρημένον ἢ
ἐξηλλαγμένον.

λέγω δὲ κύριον μέν, ᾧ χρῶνται ἕκαστοι· γλῶτταν δέ, ᾧ
ἕτεροι. ὥστε φανερόν, ὅτι καὶ γλῶτταν καὶ κύριον εἶναι b5
δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ· τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίοις
μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα.

53. εἷς AYZ: ἑξῆς B | σημαίνων A et Y: -αῖνον B 54. συνδέσμῳ corr. Pazzi: -ων ABY et Z 55. ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου AB: *hominis autem diffinitio* Y (male petivit ex 50), nihil ex Z 55. τῷ ἓν recc. et Y: simm. Z, τὸ ἓν AB **21,** 2. σημαινόντων AY et Z: συμβαιν. B 3-4. verba quae sunt post σημ. καὶ ἀσήμου usque ad eadem verba om. Y 4. καὶ ἀσήμου AB: om. Z 5-6. ὄνομα καὶ πολλ. AY: καὶ πολλ. ὄνομα B 6. τὰ πολλὰ AB: *multa* Y, sim. Z (sive *multi*, Arabice *kathira*) | καὶ supplevi: alia possis: om. ABYZ | Μασσαλιωτῶν scr. Diels: sim. Z (Arabice *min Masalyuta*), μεγαλιωτῶν AB et Y (litteris Graecis) 7. Ἑρμοκαϊκόξανθος ABYZ: glossam add. Z (: *supplicans domino coelorum*) 9. post κόσμος plenius distinxi, nam quae sequuntur nomina ad ipsum 'ornatum' pertinere censeo, vid. ad 45 | ὑφῃρημένον AB et Y (*sublatum*): ἀφῃρ. corr. Spengel ex 48 sqq. 13. σίγυνον AY: σίγυλλον B 14. γλῶττα AY: -αν B: nonnulla add. Z ad rem explicandam (: *dory autem est nobis proprium, illi populo autem glossa*)

Il discorso può essere unitario in due modi, o perché significa un concetto solo, o perché da più concetti ne fa uno solo collegandoli: per esempio l'*Iliade* è un discorso unitario per via di collegamento, ma la definizione di uomo è discorso unitario perché significa un concetto solo.

Forma delle parole

21, 1. Forme della parola sono: o semplice, e chiamo semplice quella che non risulta composta di elementi espressivi, per esempio « terra »; oppure duplice, e di tale forma c'è quella composta di membro espressivo e inespressivo, escluso naturalmente che si possa intendere espressivo o inespressivo all'interno della parola; e c'è la parola composta di tutti termini espressivi. E c'è anche la parola triplice e quadruplice e molteplice, come tante, e a Marsiglia « Ermo-caico-xantio ». <

Tipi di parole

2. Ogni parola, o è quella dominante, oppure glossa, o metafora, o belletto: o costruita o allungata o raccorciata o scambiata.

Dico dominante se usata da tutti, ma glossa, ossia ricercata, quella che altra gente adopera; è chiaro quindi che il medesimo termine può essere tanto glossa quanto dominante, ma non per le stesse persone: a Cipro è dominante « zagaglia », ma per noi è glossa. <

53-54: cfr. Aristotele, *Anal. post.* II 10 (93b 35 sgg.), 55; e *Metaph.* VII 6 (1045a 12). **21,** 8: sulle varie specie dei vocaboli (εἴδη ὅσα τεθεώρηται ἐν τοῖς περὶ ποιήσεως) ved. Aristotele, *Rhet.* III 2, 1404b 28; sulla parola ordinaria (κύριά τε καὶ συνώνυμα) e sulla metafora ved. ibidem, 1405a 6, dove è fatto un altro esplicito riferimento alla trattazione sulla poesia (εἴρηται... ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, ved. anche 1404b 7). 13-14: ved. Erodoto, VIII 9.

3. μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά· ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον.

λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος, οἷον « νηῦς δέ μοι b10 ἥδ' ἕστηκεν », τὸ γὰρ ὁρμεῖν ἐστιν ἑστάναι τι.

ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ γένος· « ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν », τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἐστιν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται.

ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ εἶδος, οἷον « χαλκῷ ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας » καὶ « τεμὼν ταναήκεϊ χαλκῷ », ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν, ἄμφω b15 γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστιν.

4. τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχῃ τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον, ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον· καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν, ἀνθ' οὗ λέγει, πρὸς ὅ ἐστι. λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ b20 ἀσπὶς πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. ἢ ὁ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἑσπέραν γῆρας ἡμέρας, ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς καὶ τὸ γῆρας ἑσπέραν βίου ἢ δυσμὰς b25 βίου.

ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνάλογον, ἀλλ'

16. ἀπὸ τοῦ AY: κατὰ τοῦ B utroque loco 16-17. verba quae sunt post εἶδος usque ad idem verbum om. Y | ἐπὶ τὸ γένος A: τὸ om. B 17. ἢ κατὰ A: *aut* Y, ἢ om. B 18-23. verba quae sunt post εἶδος οἷον usque ad eadem verba om. B 18. δέ μοι A: *autem mea* Y (legit *d'emi*, scil. δ'ἐμή) 20. ἦ δὴ recc.: ἤδη AY 21. τὸ γὰρ A: *quod quidem enim* Y 24. ἀρύσας καὶ recc.: ἀερύσασκε A, ἐρυσ. B, *exsecuis* Y | ταναηκέϊ scr. Margoliouth: ταναϰέι B, *acuto* Z: ατηρει A, ἀτειρέι recc. et Y (*duro*) contra metrum, idem Theo Smyrnaeus p. 15 28. καὶ τὸ AY: τὸ B 30. προστιθέασιν A et YZ: προτιθ. B 32. Ἄρη A: -ην B 35. ἢ ὥσπερ ABY: ἢ om. Z 37. ἐνίοις AY: -ων B | κείμενον AY et Z: om. B

a) *tipi di metafora*

3. Metafora è il ricorso a un nome d'altro tipo, trasferibile o dal genere a una specie, o dalla specie al genere, o da specie a specie, o in un rapporto analogico. E preciso:
da genere a specie, per esempio « e qui sta la mia nave », perché l'ormeggiare è in certo modo un arrestarsi;
da specie a genere, « veramente Odisseo buone imprese ne ha fatto diecimila », perché diecimila è molto, e qui Omero l'usa invece di molto;
da specie a specie, come « attingendo la sua vita con la lama » e « recidendo il flusso con la larga lama »; qui il poeta ha detto tagliare l'attingere, e attingere il tagliare, ma entrambi sono in sostanza un togliere.

4. E dico modo analogico, quando il secondo termine sta al primo nello stesso rapporto del quarto al terzo; quindi, invece del secondo, si userà il quarto, oppure invece del quarto il secondo; e a volte si usa mettere ciò a cui serve invece della cosa che si vuol nominare. Porto come esempio, che un boccale rispetto a Dioniso sta nello stesso rapporto di uno scudo rispetto a Marte; per cui si chiamerà scudo di Dioniso il boccale, e boccale di Marte lo scudo. Ovvero: ciò che è la vecchiaia rispetto alla vita, è anche la sera rispetto al giorno; si dirà quindi vecchiaia del giorno la sera, o anche, come dice Empedocle, sera della vita o tramonto della vita, la vecchiaia.

Per alcuni dei termini non esiste già pronta la parola per il rapporto analogico, e nondimeno si esprimerà secondo il

18-19: Omero, *Od.* I 185 = XXIV 308.
20-21: Omero, *Il.* II 272.
24-25: Empedocle fr. 138 (attribuzione congetturale) e fr. 143 Diels (citato anche da altra fonte).
27 sgg.: cfr. Aristotele, *Rhet.* III 10 (1411a) e 11.
33: per « boccale di Marte » ved. Timoteo, *Persae* fr. 22 (fr. 16 Bergk): cfr. Aristotele, *Rhet.* III 4 (1407a 14 sgg.) e 11 (1412, 35).
35: incerta citazione da Empedocle, forse per ἐσπέραν βίου; per il più comune δυσμὰς βίου ved. Platone, *Leg.* 770a.

οὐδὲν ἧττον ὁμοίως λεχθήσεται, οἷον τὸ τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπόν, διὸ εἴρηται « σπείρων θεοκτίσταν φλόγα ». ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως· προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως, ἀλλὰ ἄοινον. b30

5. πεποιημένον δ' ἐστὶν, ὃ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπό τινων αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής· δοκεῖ γὰρ ἔνια εἶναι τοιαῦτα, οἷον τὰ κέρατα ἔρνυγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα. b35

6. ἐπεκτεταμένον δέ ἐστιν ἢ ὑφῃρημένον, τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ κεχρημένον ᾖ τοῦ οἰκείου, ἢ συλλαβῇ ἐμβεβλημένῃ, τὸ δὲ ἂν ἀφῃρημένον τι ᾖ αὐτοῦ. ἐπεκτεταμένον μέν, οἷον τὸ πόλεως πόληος καὶ τὸ Πηλέως Πηληϊάδεω· ἀφῃρημένον δέ, οἷον τὸ κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ « μία γίγνεται ἀμφοτέρων ὄψ ». **58a** a5

7. ἐξηλλαγμένον δ' ἐστίν, ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπῃ, τὸ δὲ ποιῇ, οἷον τὸ « δεξιτερὸν κατὰ μαζόν » ἀντὶ τοῦ δεξιόν.

44. ἀλλ'ἄοινον scr. Vettori (lege ἀλλὰ οἴνου) ABYZ | lacunam post 44, quam Maggi statuit, nullam concedo, nam quae sequuntur referuntur ad ipsum 'nominum ornatum' sive κόσμον, vid. ad 9 47. ἔρνυγας scr. Vettori (ab ἔρνυξ): ἐρύγας A, *ernykas* Y, ἐρινύγας B, cf. Hesych. v. ἐρύτας 48. ὑφῃρημένον: ἀφ. AB, *sublatum* Y, vid. 9, 50, 52 48-50. verba quae sunt post ἀφῃρημένον usque ad idem verbum om. B 49. κεχρημένον ᾖ recc. et Y: κεχρ. ᾗ A 49-50. συλλαβῇ ἐμβεβλημένῃ recc.: -ὴ -μένη A 50. ἀφῃρημένον recc. et Y (*ablatum*): ἀφήρη μὲν ὄν A | τι ᾖ recc. et Y: τι ᾗ AB 51. πόλεως πόληος B et recc.: πόλεος πόληος A et Y (*canus ... polios*, scil. πολιός et πόληος, *per e breve* et *per ita longum*) | Πηλέως B: *Pileos* Y, Πηλέος A: Πηλείδου recc. 53. γίγνεται apud Strabonem VIII 364: γίνεται AB | ὄψ apud Strabonem et corr. Vettori: οης scr. AB (scil. ὄψις, vid. **18**, 14), vacat Y: nihil ex Z, nam 51-53 omnino omittit 54. ὀνομαζομένου ABY et Z: νομιζομένου con. Snell ex Theophrasti *de elocutione* fragmento (Pap. Hamburg n. 128)

rapporto: spargere il seme, ad esempio, si dice seminare, ma non c'è la parola per la fiamma diffusa dal sole; tuttavia questo, rispetto al sole, è come il seminare rispetto al seme, perciò troviamo:

seminando la divina fiamma.

È possibile anche usare altrimenti questa maniera della metafora, e cioè dare il nome diverso ma detraendo una parte delle sue qualità: come se lo scudo si chiamasse non « boccale di Marte » ma « boccale senza vino ».

b) *tipi di belletto nelle parole*

5. Costruita è quella parola che il poeta usa per conto proprio, senza che sia affatto conosciuta da altri; e mi pare che se ne possa addurre qualche esempio, come *èrnigi* ossia germogli, le corna, e *aretér* ossia deprecatore, il sacerdote. <

6. C'è poi la parola allungata o raccorciata. L'una si ha quando vi sia introdotta una vocale più lunga di quella che è la misura propria, oppure vi sia inserita una sillaba in più. E l'altra, quando si abbrevia un poco. È allungato per esempio l'*e* di *poleōs* in *polēos* (della città), e « Peleiade » invece che « di Peleo »; abbreviato per esempio « gran » (per grano) e « ca' » (per casa), e « una sola è di entrambi vision ».

7. Scambiata è quando una parte del vocabolo usuale si conserva e un'altra si costruisce, come « alla mammella destrorsa » anziché destra.

41: forse da Pindaro, cfr. anche Pindaro, *Ol.* 7, 87.
44: cfr. Aristotele, *Rhet.* III, 1408a 9.
47: per ἔρνυγες si può solo ricordare la glossa di Esichio citata nell'apparato; per ἀρητήρ ved. Omero, *Il.* I 11 e 94; V 78.
52: Πηληϊάδεω in Omero, *Il.* I 1, e altrove; κρῖ ibid. V 196 e altrove (κρῖ λευκόν); δῶ ibid. I 426 e spesso altrove (in fine di verso).
53: Empedocle fr. 88 (citato da Strabone, VIII 364).
55: Omero, *Il.* V 393.

8. αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα, τὰ δὲ θήλεα, τὰ δὲ μεταξύ. ἄρρενα μέν, ὅσα τελευτᾷ εἰς τὸ ν καὶ ρ καὶ <ς, καὶ> ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται, ταῦτα δ' ἐστὶ δύο, ψ καὶ ξ. θήλεα δέ, ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἴς τε τὰ ἀεὶ μακρὰ οἷον εἰς η καὶ ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς α. ὥστε ἴσα συμβαίνει πλήθει, εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα, τὸ γὰρ ψ καὶ τὸ ξ ταὐτά ἐστιν.

εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾷ, οὐδὲ εἰς φωνῆεν βραχύ. εἰς δὲ τὸ ι τρία μόνον· μέλι, κόμμι, πέπερι, εἰς δὲ τὸ υ πέντε. τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ ν καὶ ς.

22, 1. λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστιν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινή· παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ἡ Σθενέλου. σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη, ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ' ἄν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἴνιγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἴνιγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη

59. καὶ σ καὶ ὅσα recc.: simm. Z (*et situs et quidquid*): καὶ ὅσα ABY, καὶ σ ἃ <τ'> conieci (nisi sufficiat legere καὶ ὅσα ἐκ τοῦ σ σύγκειται) 62. εἰς α scr. ABY et Z: *et iota* add. Z (bis scriptum: scil. *et iota et ypsilon?*) | πλήθει B: -η AY, nihil ex Z 63. ταὐτά ἐστιν recc. et Y (*eadem sunt*): ταῦτα ἐστίν AB, nihil ex Z (: *composita*, ex 59 petitum) 66. πέντε ABYZ: quinque exempla add. Z, simm. add. recc. (τὸ πῶυ, τὸ νάπυ, τὸ γόνυ, τὸ δόρυ, τὸ ἄστυ) | καὶ σ scr. ABY et Z (*et situs*): exempla add. Z (: *velut arthron per ny et pathos per sigma*)

22, 2. μὲν οὖν AY: μὲν B 7. ἄν τις B et recc.: ἄν τις ἂν AY (unde ἄν τις ἅμα ἅπαντα τὰ τοιαῦτα scr. recc.) | ποιήσῃ recc. et Y: -ῆσαι AB | ἔσται AY: ἔστιν B 8. ἐὰν δὲ A: ἂν δὲ B

Genere naturale dei nomi

8. Delle parole considerate in sé, alcune sono maschi, altre femmine, altre intermedie. Sono maschili quelli che finiscono con *enne*, con *erre*, e con *esse* o con le lettere che sono formate da questo, e sono due, *psi* e *ksi*. Sono femminili quelle che finiscono con vocali, sia le vocali sempre lunghe, cioè *eta* e *omega*, sia una delle allungabili, cioè *alfa*. In questo modo si bilancia il numero delle lettere con cui finiscono i maschili e i femminili, perché *psi e ksi* coincidono.

Nessuna parola finisce in consonante muta, né in vocale breve. In *i* soltanto tre: miele, gomma, pepe; in *u* cinque. Sono i nomi intermedi che finiscono così, oltre che in *enne* e in *esse*.

Pregi del linguaggio

22, 1. Requisito del linguaggio è di essere chiaro e non pedestre. Quello composto dalle parole dominanti è chiarissimo, ma risulta pedestre; ne è un esempio la poesia di Cleofonte, e quella di Stenelo. Invece è elevato, e superiore all'ordinario linguaggio, quello che impiega parole incondite; e con incondite intendo glossa e metafora e allungamento e tutto quello che è contrario al vocabolo dominante. Ma se nel comporre si mettono insieme tutte queste particolarità, ne verrà fuori un enigma o un cicaleccio: enigma, se ricco di metafore; cicaleccio, se di glosse.

Il concetto di enigma è appunto questo, di mettere in-

57-66: sul genere dei nomi ved. Aristotele, *Sophistici elenchi* 14 (da 173b 18 fino a 174a 9), anche con esplicito riferimento alla dottrina di Protagora; inoltre *Rhet.* III 5 (1407b 7-9).
22, 1: cfr. Aristotele, *Rhet.* III 2, con esplicito rimando alla trattazione sulla poesia (...τἄλλα ὀνόματα ὅσα εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, 1404b 7).
3: ved. Aristotele, *Rhet.* III 7 (1408a 15 sgg.), e cfr. qui sopra 2, 2, 13.

ἐστί, τὸ λέγοντα τὰ ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι. κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορὰν ἐνδέχεται, οἷον «ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα» καὶ τὰ τοιαῦτα. a30
τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός.

2. δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις· τὸ μὲν γὰρ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μηδὲ ταπεινόν, οἷον ἡ γλῶττα καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τἆλλα τὰ εἰρημένα εἴδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν. οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος συμβάλλεται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικόν, αἱ ἐπεκ- 58b
τάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον, παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος τὸ σαφὲς ἔσται. b5

3. ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγουσιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ διακωμῳδοῦντες τὸν ποιητήν οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς ῥᾴδιον ὂν ποιεῖν, εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὁπόσον βούλεται, ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει «'Επιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα» b10
καὶ «οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον».

4. τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαί πως χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον, τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἁπάντων ἐστὶ τῶν μερῶν· καὶ γὰρ μεταφορᾶς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις εἴδεσι

10. τὰ ὑπάρχοντα B et recc.: *existentia* Y, τὰ om. A 11. τῶν ὀνομάτων ABY: τῶν ἄλλων ὀν. suppl. Twining, simm. Z, vid. 35 | οὐχ οἷόν τε BY et recc.: οὐχοίονται A 12. κατὰ δὲ AY: κατὰ B | ἄνδρ' scr. A: ἄνδρες B 13. εἶδον B: ἴδον A | πυρὶ χαλκὸν dist. Robortello: πυρίχαλκον ABY 14. τὰ δὲ B: simm. Z, om. A et Y (unde post *barbarismus autem* vacat Y) 15. κεκρᾶσθαι B et Maggi (e codice Lampridii): sim. Z, κεκρίσθαι AY | τὸ μὲν γὰρ AY: τό γε μὲν γὰρ B | τὸ μὴ B: μὴ A 18. συμβάλλεται BY et A (-άλεται): -άλλονται recc., nihil ex Z 20. καὶ ἀποκοπαὶ A et Y: αἱ ἀποκ. B 26. ῥᾴδιον ὂν B: ὂν om. AY | εἴ τις AB: *si quid* Y 27. ἐκτείνειν AB: *extendens* Y: etiam verbum oppositum add. Z (: *producebat ... corripiebat*) '28. 'Ηπιχάρην scr. Tyrwhitt (scil. 'Επιχάρην vocali ε- producta): ἢ ἐπιχαρὴν B, *per laetitiam* Z (scil. ἐπὶ χάριν): ἥτει χάριν A et Y (*petebat gratiam*) | εἶδον B et recc.: ἴδον A, *videns* Y (scil. ἰδὼν translationis causa post *petebat*) 29. οὐκ ἄν ABY: possis οὔ κἂν, subinde γ'ἐράμενος recc.: γεράμενος A, γε ἀραμ. B, vacat Y, incerta Z

sieme assurdità dicendo le cose reali. E questo, in una struttura fatta di termini normali, non è possibile; ma si realizza con la metafora, come « vidi un uomo che ad uomo con il fuoco bronzo incollava » e simili. Invece producono un cicaleccio le espressioni ricche di glosse.

2. Quindi bisogna che il linguaggio sia un poco intinto di tutti questi vocaboli; così una parte, cioè la glossa e la metafora e il belletto e le altre forme suddette, produrranno il non volgare e il non pedestre, e la parola usuale la chiarezza. E proprio alla chiarezza del linguaggio, e al suo carattere non volgare, contribuisce una porzione considerevole di essi: gli allungamenti e troncamenti e alterazioni delle parole; perché, da un lato, produrrà carattere non pedestre il fatto di essere diverso da come è il termine dominante, dato che il vocabolo si oppone alla forma solita, ma la chiarezza risulterà dal fatto che quel vocabolo riposa sulla forma solita.

3. Quindi hanno torto nelle loro censure quelli che criticano tale maniera di parlare, e presentano in caricatura Omero, come faceva il vecchio Euclide. Questi, dando per facile il comporre quando fosse concesso di allungare a piacimento, parodiò il poeta proprio nel linguaggio: « Eppìchares io vidi andaar a Maratona » e « non che braamoso, il suo elleebòro... »

4. Certo è ridicolo l'abuso che si mostra di fare di quella maniera, ma la giusta misura è pregio comune per tutti gli elementi del linguaggio; lo stesso effetto si avrebbe anche usando metafore e glosse, e le altre specie, in modo sconve-

12-13: Cleobulina fr. 1 Diehl, citato anonimo da Aristotele, *Rhet.* III 2 (1405b 1).
17: rinvio ai rr. 5-6 (cfr. 21, 2, 8-10) e forse a 21, 1, 5-7 (cfr. 22, 7, 62).

χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα, τὸ αὐτὸ
ἂν ἀπεργάσαιτο. τοῦ δὲ ἁρμόττοντος ὅσον διαφέρει, ἐπὶ b15
τῶν ἐπῶν θεωρείσθω ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων εἰς τὸ
μέτρον.

καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ
ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεὶς ἄν τις τὰ κύρια ὀνόμα-
τα κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος
ἰαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἓν δὲ μόνον ὄνομα με- b20
ταθέντος ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται
καλόν, τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ
ἐποίησε « φαγέδαινα... ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός », ὁ
δὲ ἀντὶ τοῦ « ἐσθίει » τὸ « θοινᾶται » μετέθηκεν.

καὶ « νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής », b25
εἴ τις λέγει τὰ κύρια μετατιθείς· νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε
καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής. καὶ « δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς
ὀλίγην τε τράπεζαν »· δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν b30
τε τράπεζαν. καὶ τὸ « ἠιόνες βοόωσιν »· ἠιόνες κράζουσιν.

5. ἔτι δὲ Ἀριφράδης τοὺς τραγῳδοὺς ἐκωμῴδει ὅτι,
ἃ οὐδεὶς ἂν εἴπειεν ἐν τῇ διαλέκτῳ, τούτοις χρῶνται, οἷον
τὸ « δωμάτων ἄπο » ἀλλὰ μὴ ἀπὸ δωμάτων, καὶ τὸ « σέ-
θεν », καὶ τὸ « ἐγὼ δέ νιν », καὶ τὸ « Ἀχιλλέως πέρι » 59a
ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. διὰ γὰρ

33. ἐπὶ τὰ γελοῖα B et Y: ἔπειτα γελ. A 34. τοῦ δὲ scripsi: τὸ δὲ ABY | ἁρμόττοντος A: ἁρμόττον πως B, ἁρμόττον recc., *congruum* Y 35. ἐντιθεμένων A et B (duobus punctulis superadditis ad litteram *i* significandam), *impositis* Y: ἐντεθ. conicias 37. καὶ ἐπὶ τῆς AY: καὶ om. B 40. μεταθέντος B et Aldina: μετατιθ. A, *transponente* Y 43. φαγέδαινα recc.: φαγάδ. B, -άδενα A: φαγέδαιναν Hermann metri causa, alia possis 45. ὀλίγος A: -οστὸς B | ἀεικὴς B: ἀειδὴς AY ex 47 46. λέγει B et Y (*dicit*): λέγοι A | μετατιθεὶς A et Y (*transponens*): μεταθεὶς B | μικρός τε BY: μικρὸς δὲ A 47. δίφρον BY: δίφρον τε A 49. utroque loco ἠιόνες B et recc.: Ἴωνες et ἢ Ἴωνες AY | βοόωσιν B et recc.: βόωσιν A 50. Ἀριφράδης BY et recc.: Ἀρειφ. A 51. εἴπειεν B: εἴποι ἐν recc., εἴπῃ ἐν A et Y 52. δωμάτων A: δομάτων B utrobique

niente e fatto apposta per muovere il riso. Ma quanto ciò sia differente dalla maniera appropriata, lo si deve esaminare nei versi omerici, dove si trovano collocate le parole nella giusta misura.

Si provi anche a sostituire le glosse e le metafore e le altre specie, per mezzo delle parole dominanti, e si vedrà se dico il vero: per esempio, quel trimetro identico di Eschilo e di Euripide, dove questi ha cambiato un solo vocabolo, mettendo una glossa al posto della dominante usuale: questo verso è bello, e quello appare banale. Eschilo aveva scritto nel *Filottete*:

un'ulcera che mangia del mio piede le carni

e l'altro al posto di « mangia » mise « pascola ». E Omero:

ed or piccino essendo, un nulla, e storpio;

ma si provi a sostituire con parole ordinarie: « ed or piccolo essendo e fiacco e brutto ». Oppure:

posto un seggio sgraziato e picciol desco,

si cambi: « posto un seggio cattivo e corto desco ». E invece di:

rimbombano le piagge

si dica « risuonano le piagge ».

5. Anche Arifrade, poi, mise in caricatura sulla scena i poeti tragici perché usano espressioni che nessuno mai direbbe nel parlare; per esempio « di casa fuori » invece che « fuori di casa », e « teco », oppure « ed io a cotestui », e « ad Achille intorno » invece che « intorno ad Achille », e

42-44: Eschilo, *Philoctetes* (tragedia perduta), ved. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*², p. 81 e per Euripide p. 618.
44: Euripide, da ignota tragedia.
45: Omero, *Od.* IX 515 (con variante).
47-48: Omero, *Od.* XX 259.
49: Omero, *Il.* XVII 265.
50-54: Arifrade, forse in una commedia ignota; l'anastrofe della preposizione ricorre spesso in Euripide (per es. δόμων ἄπο, *Andr.* 73); l'esempio di ἐγὼ δέ νιν può riferirsi a Sofocle, *Oed. tyr.* 986, *Oed. Col.* 1090 (ved. anche Euripide, *Or.* 1642-3, per σέθεν ed ἐγώ νιν).

τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα, ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἠγνόει.

6. ἔστι δὲ μέγα μὲν τὸ ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἐστὶ λαβεῖν, εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστι· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν.

7. τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἁρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἡρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις. καὶ ἐν μὲν τοῖς ἡρωικοῖς ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα· ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι ταῦτα ἁρμόττει τῶν ὀνομάτων, ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο, ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.

8. περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα.

23, 1. περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τέλειαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵνα ὥσπερ ζῶον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον· καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν, ἀλλ' ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ

57. μὲν τὸ B et recc.: μὲν τῷ A | πρεπόντως AY et Z: -ων B 64. ἅπαντα A: ἅπαντα τὰ B 67. ὅσοις κἂν B: ὅσοις καὶ AY | ἐν λόγοις W: εὐλόγως B, ἐν ὅσοις λόγοις AY | τις χρήσαιτο B et W: τι χρήσ. AY | τὸ κύριον AY: κύρια B 68. μεταφορὰ AY: -αὶ B

23, 1. ἐν μέτρῳ AY: ἐμμέτρου B 4. ἵνα B et A (ἵν'): *quae* Y (scil. ἡ) | ποιῇ B: -εῖ AY 5. ἱστορίαις B: -ίας AY 6. συνθέσεις Sophianus: sim. Z, συνθήσεις B: συνήθεις A et Y

tutto il resto. Ma tutte le espressioni di questo genere conferiscono al linguaggio il suo carattere non volgare, appunto perché non appartengono alle parole dominanti. Ma di ciò quel comico non faceva nessun conto.

6. È un grande pregio impiegare nella misura conveniente ciascuno dei tipi suddetti, e le parole composte e le glosse, ma è grandissimo veramente che ci sia l'espressione metaforica. Solo questa non si può mutuare da altri, e poi è indizio di nobiltà, perché l'usare bene la metafora significa il percepire con la mente il concetto affine.

7. Dei vari tipi di parole, quelle composte convengono specialmente ai ditirambi, le glosse all'epica, le metafore ai giambi. E nell'epica sono tutti usabili i tipi suddetti; ma ai giambi della tragedia, che ripetono più che mai un parlare usuale, convengono quei tipi di parole che si usano nei nostri discorsi; e tali sono la parola dominante e la metafora e il belletto.

Caratteristiche dell'epopea

8. Intorno alla tragedia e all'arte scenica basterà ciò che si è detto fin qui.

23, 1. Quanto all'arte narrativa e poesia in versi, anzitutto è chiaro che deve comporre i racconti come sono nelle tragedie, drammatici e di un'unica azione, che sia intera e completa, ed abbia inizio e mezzo e fine, di modo che procuri il piacere che le è proprio come un essere vivente intero. E quindi le composizioni non debbono essere simili ai racconti storici; in questi non c'è da fare necessariamente l'esposizione di un'unica azione, bensì di un unico periodo, cioè i

61: cfr. Aristotele, *Topica* VI 2 (140a 10).
62-68: cfr. Aristotele, *Rhet.* III 2, 1404b 28 fino a 1405a 2.

ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα.

2. ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἥ τ' ἐν Σαλαμῖνι a25
ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη,
οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς
ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίγνεται θάτερον μετὰ θατέρου, ἐξ
ὧν ἓν οὐδὲν γίγνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν
ποιητῶν τοῦτο δρῶσι.

3. διό, ὥσπερ εἴπομεν ἤδη, καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν a30
φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον,
καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος, ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον,
λίαν γὰρ ἂν μέγα καὶ οὐκ εὐσύνοπτον ἔμελλεν ἔσεσθαι
ὁ μῦθος· ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ
ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἓν μέρος ἀπολαβὼν ἐπεισοδίοις κέχρηται a35
αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ, καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις
διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἕνα ποιοῦσι,
καὶ περὶ ἕνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν, πολυμερῆ, οἷον ὁ 59b
τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ
μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία ποιεῖται ἑκατέρας b5
ἢ δύο μόνης, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαί, καὶ τῆς μικρᾶς Ἰ-
λιάδος πλέον ἢ ὀκτώ· οἷον ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης,
Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαινα, Ἰλίου πέρσις,
καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες.

24, 1. ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν

11. οὕτω A et YZ: οὔτε B 12. μετὰ θατέρου ABY: nihil ex Z, μετὰ θάτερον con. Hermann 16. τῷ μηδὲ scr. D et Aldina altera (anno 1536): τὸ μηδὲ AB 18. γὰρ ἂν AY: ἂν B | μέγα A: μέγας B, nihil ex Y | εὐσύνοπτον scr. Bursian: -ος AB 19. ὁ μῦθος B: sim. Z, om. A, vacat Y | ἢ τῷ μεγέθει AB: *magnitudine* Y 20-21. verba quae sunt post ἐπεισοδίοις usque ad idem verbum om. Z 21. post καταλόγῳ distinxi | ἄλλοις AY: -ως B 22. διαλαμβάνει B et Z: δις διαλ. A, *bis bis intercipit* Y, οἷς διαλ. D et Aldina altera 24. Κύπρια scr. Castelvetro ex 24: Κυπρικὰ ABY (pro Κυπριακά) | Ἰλιάδα ABZ: *Nileidem* Y 26. μόνης correxi coll. **13**, 45: μόνας ABY, μόναι recc. et vulgo, nihil ex Z (*vix*) 27. πλέον ἢ B: *plus quam* Y, ἢ om. A | ὅπλων AY et Z: ἁπλῶς B 28. Εὐρύπυλος ABY: om. Z | Λάκαινα BY: -αι A, om. Z 29. Τρῳάδες BZ et recc.: Πρῳάδες AY
24, 1. τὰ εἴδη ταὐτὰ AY: ταῦτα τὰ εἴδη B | δεῖ B et Y: δὴ A, *semper* Z (scil. ἀεί)

fatti che allora avvennero, relativi a una sola o più persone, ciascuno dei quali sta in relazione all'altro casualmente.

2. Come lo scontro navale di Salamina e la battaglia dei Cartaginesi in Sicilia avvennero nel medesimo tempo senza affatto tendere al medesimo fine, così anche nelle età successive succede a volte un evento insieme ad un altro, ma non < ne risulta affatto un unico fine. Eppure i poeti in gran parte, si può dire, fanno proprio così.

3. Quindi Omero, come già si diceva, ci appare divino anche in ciò rispetto agli altri, perché quella guerra, che pure aveva principio e termine, non si mise a rappresentarla intera, giacché il racconto avrebbe finito per diventare una massa troppo grande e non percepibile tutta insieme; né la fece involuta di complicate vicende commisurandola all'imponenza del racconto; invece ne estrasse una sola delle parti; e tuttavia adopera molti episodi di quelle parti, come il *Catalogo delle navi*, ed anche lascia, per mezzo di altri episodi, che l'opera si protragga. Ma gli altri autori, anche intorno ad un solo eroe e ad un solo periodo di tempo e ad un unico tema, fanno composizioni di molti pezzi staccati, come il poeta che scrisse le *Ciprie* o la *Piccola Iliade*. E perciò una sola tragedia si può ricavare da ciascuna delle due, *Iliade* e *Odissea*, o due da questa sola; molte invece dalle *Ciprie*, e otto dalla *Piccola Iliade* o anche più: cioè il giudizio delle armi, Filottete, < Neottolemo, Euripilo, la questua, la spartana, la rovina d'Ilio, < e poi il ritorno e Sinone e le Troiane.

24, 1. Inoltre le stesse forme della tragedia dovrà avere

23, 9-10: ved. Erodoto, VII 166.
15: rinvio a 8, 2.
21: Omero, *Il.* II 484-760 (« catalogo delle navi »).
24: Poema ciclico, Κύπρια ἔπη, oppure Κυπριακά, attribuito a Stasino di Cipro; *Ilias parva*, altro poema ciclico, attribuito a Lesche di Mitilene (riassunti in Fozio dalla *Chrestomathia* di Proclo).

τῇ τραγῳδίᾳ· ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην, ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν. καὶ τὰ μέρη, ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως, ταὐτά. b10
καὶ γὰρ περιπετειῶν <δὲ> δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων. ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς.

2. οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκανῶς· καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἡ μὲν Ἰλιὰς ἁπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον, ἀνα- b15
γνώρισις γὰρ διόλου καὶ ἤθη. πρὸς γὰρ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν.

3. διαφέρει δὲ κατά τε τὸ μῆκος τῆς συστάσεως ἡ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἱκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος. εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους b20
αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν.

4. ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον, διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς b25
σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον, ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν, καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα, καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνο- b30

3. ταὐτὰ AY: ταῦτα B et Z 4. καὶ γὰρ περιπετειῶν ABY: δὲ subinde supplevi (nisi καὶ γὰρ <καὶ> legas), ne lacunam ampliorem ante καὶ γὰρ concederem, quam Vahlen suspicatus est, scil. <καὶ τὰ τοῦ μύθου μέρη ταὐτά> 6. πρῶτος καὶ AY: καὶ om. B | ἱκανῶς BY et Z: -ὸς A 7. καὶ γὰρ BY: καὶ γὰρ καὶ A | ποιημάτων B et Z (*carmen*): πονημ. AY | ἑκάτερον ABY et Z (*utriusque*): σῶτερ add. B, unde ἑκατέρως Gudeman elicuit 8. ἀναγνωρίσεις scr. Christ: -ώρισις ABY 9. ἤθη conieci: nihil ex Z (quamquam *mores*), ἠθική ABY, ἠθικὸν recc. | πρὸς γὰρ ABY: πρὸς δὲ recc. et vulgo 10. πάντα AY: sim. Z (*omne factum*), πάντας B et Aldina 11. κατά τε A: κατὰ B et Y | τὸ μῆκος τῆς συστάσεως B: τῆς συστ. τὸ μῆκος A et Y 15. πρὸς δὲ B et Z: πρόσθε A, sim. Y 17. πολύ AB et Z: om. Y 19. πραττόμενα AY: -ένοις B

anche l'epopea, e sarà quindi o semplice o complessa o psicologica o luttuosa; e i medesimi elementi, tranne musica e spettacolo; e così pure la sua parte di peripezie e riconoscimenti e patimenti; infine i pensieri e il linguaggio debbono essere ben curati.

2. Di tutto ciò Omero per primo ha dimostrato l'uso in maniera egregia: i due poemi sono distintamente composti, l'*Iliade* semplice e luttuosa, ma l'*Odissea* complessa, perché dappertutto sono riconoscimenti e carattere. Oltre a ciò, naturalmente, i due poemi eccellono su tutti gli altri nel linguaggio e nel pensiero.

Differenza dell'epica dalla tragedia

3. La differenza dell'epopea consiste nella lunghezza della struttura e nel metro. Per il limite della lunghezza, basta quello che già si è detto: bisogna potere, con la mente, abbracciare insieme il principio e la fine; e ciò, negli antichi poeti, si potrebbe soltanto se avessero strutture più ridotte, commisurate al numero di tragedie che sono ammesse ad una unica audizione.

4. Ma in genere l'epopea è molto propensa naturalmente ad estendere la dimensione. Riprodurre molte vicende che si svolgono contemporaneamente non è ammissibile nella tragedia, che presenta solo quella vicenda che è portata sulla scena dagli attori; invece nell'epopea, siccome è narrativa, è possibile presentare insieme molte vicende parziali che si stanno compiendo; e con esse, se sono appropriate, crescerà il volume della composizione poetica. È questo che giova all'epopea, allo scopo di una decorosa ampiezza, e poi il distrarre l'uditore, e inserire nella trama episodi svariati; in-

24, 13: rinvio a 7, 2 e 3.

μοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ π{λ}ηροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὴν τραγῳδίαν.

5. τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν· εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο. τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν, διὸ καὶ γλώττας b35 καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα, περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων· τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον κινητικά, καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν. ἔτι 60a δὲ ἀτοπώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρῴῳ, ἀλλ' ὥσπερ εἴπομεν αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἁρμόττον αὐτῇ διαιρεῖσθαι.

6. Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ a5 καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν· αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν, οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα a10 ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδένα ἀήθη, ἀλλ' ἔχοντα ἦθος.

7. δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα a15

25. πηροῦν conieci: πληροῦν ABY 26. τὴν τραγῳδίαν B: τὰς -ας AY, nihil ex Z (quamquam *encomia labefactat*) 28. διηγηματικὴν B et recc.: διηγητικὴν A 29. στασιμώτατον AY: -τερον B 32. μίμησις B et Z: κίνησις AY | καὶ τετράμετρον A et Y: καὶ τὸ τετρ. B 33. κινητικὰ καὶ B ut iam Vahlen: -αἱ A, *motiva* Y 34. μιγνύοι recc.: μὴ γνύη A, *misceat* Y, μιγνοίη B et *nesciat* Z 35. ἢ τῷ B et recc.: ἢ τὸ A 37. διαιρεῖσθαι AB et Y (*eligere*): αἱρεῖσθαι corr. Bonitz 38. καὶ δὴ A et Y: καὶ δεῖ B 40. αὐτὸν γὰρ δεῖ A: simm. Y (*ipsum enim utique*), δεῖ γὰρ αὐτὸν B 41. αὐτοὶ μὲν AY: αὐτοὶ μὲν οὖν B 44. ἀήθη B: sim. Z (: *non adfert quae non consuevit*): ἤθη A et Y (*morem*) | ἔχοντα ἦθος B: ἔχοντα ἤθη AY, incerta Z 46. ἄλογον corr. Vettori: ἀνάλογον ABYZ 48. ἐπεὶ τὰ B et recc.: ἔπειτα τὰ A et Y (*deinde quae*), *postea* Z

fatti la monotonia fa presto a fiaccare una tragedia e a farla cadere.

5. Quanto al metro, il verso eroico vi si stabilì bene in base all'esperienza: se si componesse una mimesi narrativa in un altro metro qualsiasi, o in più altri, la cosa apparirebbe sconveniente. Il verso eroico è difatti il più quadrato e il più voluminoso dei metri; perciò accoglie benissimo parole ricercate e metafore, e in realtà anche la mimesi narrativa è più corposa delle altre. Invece il trimetro giambico e il tetrametro sono ritmi piuttosto mossi, questo adatto alla danza e quello all'azione. Inoltre, se si mischiassero i metri, come fece Cheremone, sarebbe fuori posto. Perciò nessuno ha voluto comporre un lungo poema in un metro diverso dall'esametro, ma la natura stessa, come dicevo, insegna a distinguere il metro che gli si adatta bene.

6. Omero, poi, come merita lode per molti altri motivi, la merita specialmente per questo, che lui solo fra i poeti conosce bene ciò che gli spetta di fare: il poeta in quanto tale deve dire il minimo per proprio conto, perché non è artista imitativo in questo senso. Ebbene, gli altri s'impegnano per conto proprio durante l'intero corso del poema, e poco e poche volte producono l'imitazione. Ma Omero, dopo un breve proemio, introduce subito un uomo o una donna o altro carattere, e nessuno ne è privo, ma tutti hanno un carattere.

7. Certo si deve rappresentare il meraviglioso nelle tragedie, ma l'illogico, da cui soprattutto discende il meraviglioso, più ancora si ammette nell'epopea, perché qui non si assiste all'azione scenica. I particolari dell'inseguimento di

34: Cheremone, *Centaurus*, ved. qui sopra a 1, 4, 39.
36: rinvio a 4, 7, 61-62.

γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες ὁ δὲ
ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσι λανθάνει. τὸ δὲ θαυμαστὸν
ἡδύ, σημεῖον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν
ὡς χαριζόμενοι.

8. δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ
λέγειν ὡς δεῖ, ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. οἴονται γὰρ οἱ
ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ᾖ ἢ γιγνομένου γίγνηται,
εἰ τὸ ὕστερον ἔστι, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίγνεσθαι· τοῦτο δέ ἐστι ψεῦδος. διὸ δή, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, ἀλλ' οὐδὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι, <μ>ὴ προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὂν παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. παράδειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων.

9. προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα. τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον· εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάϊος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἠλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες, ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἥκων. ὥστε τὸ λέγειν, ὅτι ἀνῄρητο

49. μὲν ἑστῶτες AY: μὲν οὖν ἑστ. B | καὶ οὐ διώκοντες AY: simm. Z (: *neque petit neque sequitur*...), καὶ οἱ διώκ. B vix recte 51. post ἡδύ deficit Z omissis reliquis usque ad **25**, 43.

FONTES: AB et Y

51. πάντες γὰρ AB: γὰρ om. Y | ἀπαγγέλλουσιν A et Y: -έλουσιν sic B 53. δεδίδαχεν A: -ε B 54. οἱ ἄνθρωποι B: ἄνθρωποι A (possis ἄνθρ.) | τοδὶ ᾖ ἢ recc. et B (τοδιη ἢ): ᾖ om. Y, τὸ δι'ἦν A 56. εἰ τὸ ὕστερον B et Y: ἢ τὸ ὕστ. A | εἶναι ἢ AY: ἢ εἶναι ἢ B 57. διὸ δή AY: διὸ δεῖ B | ἂν AB: *et si* Y (scil. κἂν) 57-58. εἰ τὸ ὕστερον ἐστὶν B: om. AY et vulgo 58. ἀλλ'οὐδὲ BY et A (ἄλλου δὲ scr. A): ἄλλο δὲ Robortello et vulgo | ἀνάγκη AY: bis scripsit B 59. μὴ προσθεῖναι conieci: ἢ προσθεῖναι ABY, ἢ del. Ellebodius | τὸ τοῦτο A: τὸ om. B 59-60. ἀληθὲς ὂν B: *verum quibus* Y (scil. ὧν?), post ἀληθὲς nonnulla erasa (sive ημ sive ην vel ων) praebet A 61. τούτου τὸ B: τοῦτο A, *huic* Y, τούτου Robortello, τούτων recc. | Νίπτρων B et recc.: -ω scr. A et Y 62. τε δεῖ AB: *hoc* Y | ἀδύνατα εἰκότα AY: εἰκ. ἀδ. B 63. τούς τε AY: τοὺς δὲ B 65. Οἰδίπους ABY: del. Else | Λάϊος corr. Pazzi et recc.: Ἰόλαος ABY 67-68. ἐκ Τεγέας recc. et A (ἐκτεγέας): ἐκ τεγαίας B, *ex terra* Y 68. ὥστε BY et recc.: ὅστε A | ἀνῄρητο recc. et B (ἀνηρ.): *interimeretur* Y, ἀνήρειτο A

Ettore, portati sulla scena, risulterebbero ridicoli: i guerrieri stanno tutti all'intorno, senza muoversi affatto, e Achille fa cenno di no con la testa; ma nel racconto omerico il ridicolo non si avverte. E che produca piacere il meraviglioso, si vede da questo, che tutti, quando raccontano, fanno aggiunte per riuscire più graditi.

8. Però Omero ha insegnato benissimo anche agli altri come si raccontano falsità nel modo adatto, e questo modo è < il paralogismo. Così ragiona la gente: dato che di solito, esistendo questo fatto qui, esiste questo qua, o avverandosi quello si avvera questo, si ritiene che, quando il secondo è reale, anche esiste o si avvera il precedente; e questa invece è una fallace deduzione. Perciò, se il primo è una fallacia dedotta dal secondo che è reale, e non sussiste affatto necessità, quando questo è reale, che il primo esista o sia accaduto realmente, non c'è bisogno di fare aggiunte; perché l'animo nostro, quando constata che il secondo fatto è vero, ammette illogicamente che anche il primo lo sia. Un esempio di ciò, nell'*Odissea*, è l'episodio del *Bagno*. <

9. Del resto bisogna preferire i fatti impossibili ma verosimili, piuttosto che quelli possibili che siano incredibili; e non comporre le trame con elementi illogici. Anzitutto non ci dovrebbe essere nulla di illogico; o altrimenti, dovrà restare al di fuori della trama presentata, come nell'*Edipo* il non sapere in che modo morì Laio; e non dovrà comparire nel dramma, come nell'*Elettra* quelli che raccontano le gare pitiche, oppure nei *Misi* il muto che da Tegea giunge in Misia. E quindi è <

49-50: Omero, *Il.* XXII, specialmente il v. 205.
54-57: ved. Aristotele, *Confutationes sophisticae* 5 (167b 1-5); cfr. *Anal. post.* I 12 (77b 40 sgg.): *Rhet.* II 24 (1401b 20 sgg.).
61: Omero, *Od.* XIX 384-507 (Νίπτρα), ved. qui sopra a 16, 12.
65: Sofocle, *Oed. tyr.* 112 sgg. e 729 sgg.
66-67: Sofocle, *El.* 650 sgg.
67-68: forse di Eschilo, tragedia perduta, intitolata *Mysi*.

ἂν ὁ μῦθος, γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι
τοιούτους. ἂν δὲ <τε>θῆναι φαίνηται εὐλογοτέρως, ἐνδέ-
χεσθαι καὶ ἄτοπον· ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσείᾳ ἄλογα τὰ a35
περὶ τὴν ἔκθεσιν ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτά, δῆλον ἂν γένοιτο,
εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσειε· νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς 60b
ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον.

10. τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν,
καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν
ἡ λίαν λαμπρὰ λέξις τά τε ἤθη καὶ τὰς διανοίας. b5

25, 1. περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων
τε καὶ ποίων εἰδῶν ἐστιν, ὧδ' ἂν θεωροῦσιν γένοιτ' ἂν
φανερόν. ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητής, ὥσπερανεί
τις ζωγράφος ἤ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι
τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμόν, ἕν τι ἀεί· ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, b10
ἢ οἷά φασιν ἢ καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ.

ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει, ἐν ᾗ καὶ γλῶττα καὶ μετα-
φορὰ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι· δίδομεν γὰρ ταῦτα
τοῖς ποιηταῖς.

πρὸς δὲ τούτοις, οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶ τῆς πολιτικῆς
καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδ' ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς. b15

αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία· ἡ μὲν γὰρ καθ'
αὑτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ μὲν γὰρ προείλετό <τι>

70. τεθῆναι correxi: θῇ καὶ AB, *ponatur et* Y 71. καὶ ἄτοπον AY: vacat B | καὶ τὰ ἐν AY: καὶ ἐν τῇ ut vid. B 73. εἰ αὐτὰ AY: εἰ ταῦτα B | ποιήσειε B et iam Heinse: *fecerit* Y, ποιήσει A 77. τά τε BY et recc.: τὰ δὲ A
25, 2. εἰδῶν B et recc.: ἂν εἰδῶν AY | γένοιτ'ἂν φανερὸν AY: φανερὸν γένοιτο B 4. τις ζωγράφος B: τις om. AY | ἤ τις BY et recc.: εἴ τις A 5. τὸν ἀριθμὸν B et D: τῷ -ῷ recc., *numero* Y, τῶν -ῶν A | ἢ γάρ AY: ἡ γὰρ B 6. ἢ καὶ δοκεῖ B: καὶ δοκεῖ AY | ἢ οἷα εἶναι B et recc.: ἢ om. AY 7-8. ἐν ᾗ καὶ γλῶττ καὶ μεταφορὰ B: ἢ καὶ γλώτταις καὶ -αῖς AY 10-12. verba quae sunt post ἐστὶ τῆς usque ad 12 αὐτῆς δὲ τῆς om. B 12. διττὴ ἁμαρτία AY: om. B 13. τι suppl. Gudeman

ridicolo obbiettare che tutto il mito andrebbe perduto; bisogna invece non mettersi, fin da principio, a trattare miti simili. Però anche un assurdo è ammissibile, se appare introdotto con raziocinio; per esempio, anche i particolari illogici dello sbarco di Ulisse nell'*Odissea*, è facile dimostrare che non verrebbero tollerati, se l'autore fosse un cattivo poeta; e invece Omero, con gli altri pregi dell'episodio, riesce a rendere accetto il racconto nascondendo l'assurdo.

10. Quanto al linguaggio, bisogna elaborarlo bene nelle parti più rilassate, e non nei tratti che rappresentino un carattere o svolgano un pensiero: il linguaggio troppo splendido in realtà offusca la pittura dei caratteri e le argomentazioni.

Criteri esegetici

25, 1. Circa i problemi esegetici e le soluzioni, in quante e quali specie si presentano, chiariremo l'argomento prospettandolo come segue. Poiché il poeta fa opera di imitazione, esattamente come un pittore o un altro artista di figure, ne consegue che, tre essendo di numero i possibili oggetti, ne avrà di volta in volta da riprodurre uno, e cioè: come erano o sono, oppure come si dice o si ritiene che siano, oppure come dovrebbero essere. E gli oggetti si espongono per mezzo del linguaggio, quindi vi sono da considerare le glosse e le metafore e tutte le altre particolarità del linguaggio; questo va riconosciuto ai poeti. Inoltre, rispetto al criterio della correttezza, c'è differenza fra la politica e la poetica, oppure fra una arte qualsiasi e la poetica. <

Nell'arte poetica si danno propriamente due tipi di errori: uno rispetto all'arte per sé stessa, uno rispetto a un particolare

71-72: Omero, *Od.* XIII 70-125.

μιμήσασθαι ἀδυναμίᾳ, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία. εἰ δὲ τὸ προελέσθαι
μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα
ἢ τὸ καθ' ἑκάστην τέχνην ἁμάρτημα οἷον τὸ κατ' ἰατρικήν, b20
{ἢ} κατὰ ἄλλην τέχνην {ἢ} ἀδύνατα πεποίηται ὁποιανοῦν,
οὐ καθ' ἑαυτήν.

ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ
τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν.

πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην. ἀδύνατα πε-
ποίηται, ἡμάρτηται· ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους
τοῦ αὐτῆς, τὸ γὰρ τέλος εἴρηται, ἢ οὕτως ἐκπληκτικώτερον b25
ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος· παράδειγμα ἡ τοῦ Ἕκτορος
δίωξις. εἰ μέντοι τὸ τέλος {ἢ} μᾶλλον ἂν ἢ ἧττον ἐνεδέχετο
ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην, τὸ ἡμαρτῆσθαι
οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γάρ, εἰ ἐνδέχεται, ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι.
ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ ἁμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ b30
κατ' ἄλλο συμβεβηκός; ἔλαττον γάρ, εἰ μὴ ᾔδει ὅτι ἔλαφος
θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει, ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν.

14. ἀδυναμίᾳ scr. Petrusevski: -ία B, -ίαν A | αὐτῆς B et recc.: *ipsius* Y, αὐτῆς A | ἡ ἁμαρτία A: ἡ om. B | εἰ δὲ τὸ recc.: *si autem* Y, ἡ δὲ τὸ A, ἡ δὲ B 16. κατ'ἰατρικὴν A: κατὰ ἰατρ. B 17. ἢ delevi: habent ABY | κατὰ ἄλλην B: κατὰ om. AY et vulgo | ἢ delevi: ἢ ἀδύνατα AB, *qualemcumque* praebet Y e proximis petitum: ἢ ἀδύνατα πεποίηται del. Düntzer 17-22. verba quae sunt post πεποίηται usque ad idem verbum om. B 17. ὁποιανοῦν A, *qualemcumque* Y: ὁποιαοῦν corr. Wistanley (servatis verbis ἢ ἀδύνατα πεποίηται) 21. μὲν A: *quidem igitur* Y 22. εἰ τυγχάνει A: ἢ τυγχ. B, *quae obtinet* Y 23. τὸ γὰρ AY: τὸ δὲ B | ἢ οὕτως scripsi: ἢ οὐ B, εἰ οὕτως AY| ἐκπληκτικώτερον A: κατὰ ἐκπλ. B, unde variam lectionem καταπληκτικώτερον cogites 25. ἢ delevi: habent AB | μᾶλλον ἂν ἢ ἧττον B: μᾶλλον ἧττον A, incerta Y (*aut minus*) 26. τὸ ἡμαρτῆσθαι scripsi: τἠμαρτ. B, μαρτῆσθαι A, ἡμαρτ. recc. et Y (*peccare*), del. Ussing 28. ποτέρων AB: *utrum* Y, πότερον scr. Hermann | τῶν κατὰ A et Y: πότερον τῶν κατὰ B 29. μὴ AY: vacat B 30. ἢ εἰ BY et recc.: ἡ η scr. A

accessorio. L'errore è proprio dell'arte, se il poeta si propone di raffigurare un oggetto senza averne capacità. Se invece il suo progetto non è buono, ma è per esempio un cavallo con le due zampe destre in avanti, o ciò che è sbagliato rispetto alle varie discipline, come un errore di medicina, allora si è rappresentata una cosa impossibile rispetto ad altra arte quale che sia, non rispetto alla poetica in se stessa.

Quindi, nei problemi esegetici, in base a questi criteri si debbono considerare e risolvere le critiche.

Critiche e soluzioni

1) cose impossibili e innaturali: efficacia artistica

Anzitutto le critiche che riguardano proprio l'arte: è stata rappresentata una cosa impossibile, e l'errore c'è. Tuttavia sta bene così, se l'arte raggiunge il fine che le è proprio, e di tale fine si è già trattato; o magari rende in quel modo più sorprendente l'opera, in quel medesimo brano o in un altro. Ne è un esempio, nell'*Iliade*, l'inseguimento di Ettore. Però, se il fine era possibile raggiungerlo, ed anche più che meno, senza contravvenire alle nozioni della relativa disciplina, non sta bene il commettere errori, perché bisogna assolutamente non commetterne, se è possibile. Ma sotto quale rispetto c'è l'errore? rispetto alle norme della poetica, o rispetto ad altro particolare accessorio? Per esempio, se l'autore ignorava che la cerva non ha le corna del maschio, è una colpa minore che se l'avesse disegnata senza l'abilità della mimesi.

25, 23: rinvio a 6, 7, 43; 9, 1, 1-3; ecc.
24-25: Omero, *Il.* XXII, ved. qui sopra a 24, 7, 48.
30: per le corna della cerva ved. Anacreonte (fr. 28 Gentili), Pindaro (*Ol.* 3, 52), Euripide (fr. 857 in Nauck op. cit. p. 639), e il dato contrario di Aristotele, *Hist. an.* IV 11 (anche *de partibus animalium* III 2).

2. πρὸς δὲ τούτοις, ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως δή, οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσιν, ταύτῃ λυτέον.

3. εἰ δὲ μή, ἑτέρως· ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ θεῶν. b35
ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον, οὔτε λέγει{ν} οὐδ' ἀληθῆ, ἀλλ' εἰ ἔτυχεν ὥσπερ Ξενοφάνει· ἀλλ' οὔ φασι; 61a

4. τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον μέν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν. οἷον τὰ περὶ τῶν ὅπλων· « ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος », οὕτω γὰρ τότ' ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί.

5. περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς εἴρηταί τινι ἢ πέπρα- a5
κται, οὐ μόνον σκεπτέον, εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα, εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα, ἢ πρὸς ὅν, ἢ ὅτε, ἢ ὅτῳ, ἢ οὕνεκεν· οἷον ἢ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται.

32. ἴσως δή scripsi: *forte utique* Y, ἴσως δεῖ AB, οἵους anonymus adpinxit pro ἴσως in margine libri A 33. Εὐριπίδην corr. Heinse: -ης ABY 34. μὴ ἑτέρως B: μηδετέρως AY et vulgo 35. post βέλτιον distinxi (scil. ποιεῖ subaudiendum) | οὔτε λέγει οὐδ' scripsi: οὔτε λέγειν οὐτ' ABY, οὔτω λέγειν οὔτ' recc. 35-36. εἰ ἔτυχεν B ut iam con. Vahlen: εἰ om. AY 36. Ξενοφάνει B: -η scr. A et Y (*-em*), -ει aut -ης recc. | οὔ φασι more interrogantis: οὔ φασι ABY, οὖν φ. Tyrwhitt, οὕτω φ. Spengel 40. εἴρηται B: ἢ εἴρ. AY 41. εἰς αὐτὸ A: ἐπ'αὐτὸ B 42. εἰ σπουδαῖον B et Y: ἢ σπ. A 43. ἢ πρὸς ὅν B: ἢ om. AY et vulgo

FONTES: AB et Y, Z

43. ab ἢ ὅτε inc. Z | οὕνεκεν scripsi: οὖν ἕκεν A, οὔ ἕνεκεν B et recc. 44. ἢ μείζονος AB: εἰ μείζ. recc. et Y | γένηται ἢ BY et recc.: ἢ om. A

2) mancanza di realismo: meglio del reale

Oltre a ciò, se si critica un testo perché non espone cose vere, allora si potrà dare una soluzione conforme alla risposta di Sofocle, quando disse che lui faceva gli uomini quali debbono essere, ed Euripide quali sono.

3) falsità: opinione comune

Se non vale questa soluzione, c'è l'altra, e cioè: che così dice la gente. Per esempio i racconti sugli dei: forse la poesia non li rappresenta meglio del reale, né dice cose che nemmeno sono vere, ma come sono per Senofane, probabilmente: solo < presunzioni; ma la gente non li ripete?

4) inopportunità: realtà

In altri particolari, forse la poesia non rappresenta meglio della realtà, tuttavia così era in realtà. Per esempio in Omero il particolare delle armi: « e le loro lance infitte a terra con il puntale »: questa era proprio l'usanza di allora, come anche adesso degli Illirici.

5) bruttezza morale: adesione al soggetto

Circa la critica che un personaggio parla o agisce in maniera buona oppure perversa, non basta considerare se parole < o azioni sono nobili oppure meschine, guardando semplicemente al gesto compiuto o al discorso fatto, ma anche alla persona che agisce o parla, oppure alla persona cui si rivolge, o al momento, o al modo, oppure allo scopo con cui agisce e parla, cioè allo scopo di un maggior bene da ottenere, o di un maggiore male da evitare.

36: cfr. Senofane frr. 11-12 e 34 Diels-Kranz.
38: Omero, *Il.* X 152-3.

6. τὰ δὲ πρὸς τὴν λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν. οἷον γλώττῃ τὸ « οὐρῆας μὲν πρῶτον », ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει, ἀλλὰ τοὺς φύλακας. καὶ τὸν Δόλωνα· « ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός », οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν, τὸ γὰρ εὐειδὲς οἱ Κρῆτες τὸ εὐπρόσωπον καλοῦσι. καὶ τὸ « ζωρότερον δὲ κέραιε », οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν, ἀλλὰ τὸ θᾶττον.

7. τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται. οἷον « ἄλλοι μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες εὖδον παννύχιοι », ἅμα δέ φησιν « ἤτοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν, αὐλῶν συρίγγων τε ὅμαδον ». τό τε γὰρ πάντες ἀντὶ πολλοὶ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι· καὶ τὸ « οἵη δ' ἄμμορος » κατὰ μεταφοράν, τὸ γὰρ γνωριμώτερον μόνον.

8. κατὰ δὲ προσῳδίαν, ὥσπερ Ἱππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος

47. τὸ B: om. A 48. ὅς B: ὡς AY | ῥ' ἦ τοι B et A (ῥῆτοι, vacat Y): δή τοι bono iure apud Homerum (K 316) 49. ἔην B: εἰ ἦν AY 50. τὸ εὐπρόσωπον B: τὸ om. A 51. καὶ τὸ B: καὶ A 54. ἀνέρες AB et YZ: ἱπποκορυσταὶ ex Homero (B 1) add. Y (*galeati*) et Z (*armati in equis*) 55. ἀθρήσειεν A et Y: ἀθροίσειε B, sim. Z 56. τό τε γὰρ B: τὸ γὰρ AY et vulgo | ἀντὶ πολλοί A: ἀντὶ τοῦ πολλοὶ B et recc. 58. γνωριμώτερον B: -τατον AY et vulgo

6) espressioni criticabili: glosse

Si deve poi rispondere alle critiche osservando le particolarità del linguaggio. Per esempio, in base alla glossa si risolve il passo « gli *urèi* dapprima ecc. »: qui Omero non intende dire i muli, probabilmente, bensì le sentinelle. E così Dolone, « che veramente era brutto d'aspetto », non significa che il corpo fosse deforme, ma il volto sgraziato; difatti a Creta si dice un bell'aspetto quello che da noi è un bel volto. E quell'altra espressione « ma mesci più netto » non vuol dire il vino puro come fa un beone, ma significa più presto.

7) espressioni incongruenti: metafora

Un altro caso è quello della metafora. Omero, per esempio, dice: « gli altri dormivano per l'intera notte, uomini e dei, all'infuori di Agamennone », e nello stesso passo « quando poi Agamennone si rivolgeva alla pianura troiana, di flauti e zufoli un concento, ecc. ». E cioè: « tutti » invece di molti è detto per metafora, perché il tutto è una grande quantità. E per metafora dice che « sola è immune dal tramontare l'Orsa », perché s'intende unico ciò che è più noto.

8) controsenso: retta lettura

Poi si risolve una critica in base alla prosodia, come appunto faceva Ippia di Taso in quel verso di Omero: « e con-

47: Omero, *Il.* I 50.
48-49: ibidem, X 316.
51: ibidem, IX 203.
53-56: ibidem X 1-2 (in forma differente dal testo vulgato) e 11-13 (in forma raccorciata).
57: Omero, *Od.* V 275 = *Il.* XVIII 489.

τὸ « διδόμεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι » καὶ « τὸ μὲν οὔ κατα-
πύθεται ὄμβρῳ ».

9. τὰ δὲ διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς· « αἶψα δὲ θνητὰ
<ἃ> ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατα εἶναι ζωρά τε πρὶν κέ- a25
κρητο ».

10. τὰ δὲ ἀμφιβολίᾳ· « παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ », τὸ γὰρ
πλείω ἀμφίβολόν ἐστιν.

11. τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως· τὸ{ν} κεκραμένον
οἶνόν φασιν εἶναι, ὅθεν πεποίηται « κνημὶς νεοτεύκτου κασσι-
τέροιο ». καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν
εἴρηται ὁ Γανυμήδης « Διὶ οἰνοχοεύειν » οὐ πινόντων a30
οἶνον· εἴη δ' ἂν τοῦτό γε κατὰ μεταφοράν.

12. δεῖ δὲ καί, ὅταν ὄνομα ὑπεναντίωμά τι δοκῇ σημαί-
νειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν σημήνειε τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ,

61. διδόμεν (litteris -ον deletis) scr. B: δίδομεν A | εὖχος ἀρέσθαι B et Z: om. AY | οὔ A: οὐ BY et Z 62. θνητὰ AB: θνήτ' metri causa scr. recc. et vulgo: vid. Empedoclis fr. 35 quod ed. Diels ex Athenaeo et Simplicio 63. <ἃ> supplevi ante ἐφύοντο AB: φύοντο Athenaeus et Eustathius (*ad Il.* IX 203): lege θνήθ', ἃ φύοντο, metri causa | μάθον AB: *didici* intell. Y | ἀθάνατ' εἶναι B et ceteri fontes: ἀθάνατα AY | ζωρά corr. Vettori collatis ceteris fontibus: ζῶα scr. ABY (scil. ζωια), sim. Z (: *vita*) 63-64. πρὶν κέκρητο A: -κριτο contra metrum B et Y (: *animaliaque antequam segregarentur*): τὰ πρὶν ἄκρητα vel ἄκριτα ceteri fontes: incerta Z 67. τὰ δὲ κατὰ τὸ A et Y: τὸ δὲ κατὰ B | τὸ κεκραμένον con. Tkatsch: τὸν -ον B, τῶν -ων A et Y 68. φασιν AY: φησιν ut vid. B 70. ὁ Γανυμήδης A: simm. YZ, γαννυμ. B | οἰνοχοεύειν B et recc.: -ει AY 71. γε κατὰ A: κατά γε B 72. ὄνομα B: ὀνόματι A, ὄνομά τι recc. | δοκῇ B et recc.: δοκεῖ A 73. σημήνειε B et W: σημαίνοιε A

cedigli che colga la gloria » (dice Zeus al Sogno, e non « gli concedo »); oppure, a proposito di un albero secco: « ne marcisce il tronco per la pioggia » (invece di « né marcisce »).

9) incoerenza: separazione di termini

Altri casi si risolvono con la distinzione, come Empedocle: « e presto morituri quelli che nascevano appresero di essere, – già elementi immortali e netti prima che s'erano mescolati » (e non: « appresero di essere immortali »). <

10) incongruenza: retta interpretazione

Altri in base all'amfibolia: « ed è passata di più la notte », qui il « più » si presta ai due riferimenti. <

11) inesattezza: usanza lessicale

Altri in base all'usanza linguistica. Come si chiama vino quello che è mischiato con acqua, così leggiamo in Omero « gambiera di stagno ben lavorato ». Bronziere si chiama chi lavora il ferro; parimenti è scritto, per Ganimede, « di mescere vino a Zeus », mentre gli dèi non ne bevono. Ma questo potrebbe considerarsi secondo metafora.

12) contraddizione: esegesi

Anche bisogna, quando sembra che una parola determini una certa contraddizione nel significato, considerare in quanti modi nel testo quella parola possa dare un significato. Per <

60: Omero, *Il.* II 15 (come risulta dallo stesso esempio commentato da Aristotele in *Sophistici elenchi* 4, 166b 7-9; ma l'emistichio citato non corrisponde al testo vulgato, e ricorre invece in *Il.* XXI 297 in un contesto differente).
60-61: Omero, *Il.* XXIII 327 (commentato più ampiamente da Aristotele in *Sophistici elenchi*, l.c., 166b 1-6).
62-64: *Empedocle* fr. 35 Diels, rr. 14-15.
65: Omero, *Il.* X 252.
68-69: Omero, *Il.* XXI 592; per altro esempio (*Od.* V 93) ved. Aristotele fr. 170.
70-71: Omero, *Il.* XX 234; cfr. ibid., V 341.

οἷον τὸ « τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος »· τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι
ποσαχῶς ἐνδέχεται; ὠδὶ ἢ ὠδί;

13. ὡς μάλιστ' ἄν τις ὑπολάβοι κατὰ τὴν καταντικρὺ ἢ a35
ὡς Γλαύκων λέγει, <ὅ>τι ἔνια ἀλόγως προϋπολαμβάνουσί τε 61b
καὶ αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότος
ὅ τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ᾖ τῇ αὐτῶν οἰήσει.
τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον· οἴονται γὰρ αὐτὸν
Λάκωνα εἶναι, ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον b5
αὐτῷ εἰς Λακεδαίμονα ἐλθόντα. τὸ δ' ἴσως ἔχει, ὥσπερ οἱ
Κεφαλλῆνές φασι, παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν
Ὀδυσσέα καὶ εἶναι Ἰκάδιον, ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον· δι' ἁμάρ-
τημα δὲ τὸ πρόβλημα εἰκός ἐστιν.

14. ὅλως δέ, τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς b10
τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. πρός τε γὰρ τὴν
ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον. καὶ
<ἀ>δύνατον τοιούτους εἶναι οἷον Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ
βέλτιον, τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. πρὸς ἃ φασίν
τε ἄλογα, οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς b15
γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίγνεσθαι.

15. τὰ δ' ὑπεναντίως εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν, ὥσπερ οἱ

74. port ἔγκος distinxi 75. ὠδὶ ἢ ὠδὶ B et coniecerat Vahlen: post ὠδὶ distinxi: ὠδὶ ἢ A et Y, qui cum sequentibus continuant 77. ὡς Γλαύκων ABY: ὧν Γλαῦκος conieci: nihil ex Z, quamquam *de Glauco* praebet | ὅτι ἔνια scripsi: τι ἔνια ABY, ὅτι ἔνιοι recc., nihil ex Z 77-78. τε καὶ scripsi: τι καὶ B, καὶ AY 78. εἰρηκότος B et iam Castelvetro: -ες AY 79. post verbum δοκεῖ deficit B omissis reliquis usque ad **26**, 31

FONTES: A et Y, Z

79. αὐτῶν A: αὐτ. voluit Heinse 83. αὐτῶν recc.: αὐτ. A 84-85. δι'ἁμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα om. Z | δι'ἁμάρτ. recc. et Y: διαμαρτ. A 88. ἢ ἀπίθανον om. Z | post ἀπίθανον distinxi 89. ἀδύνατον conieci: δυνατὸν AY, δυνατόν <καὶ εἰ ἀδύνατον> suppl. Vahlen: *non est possibile* Z 90. ὑπερέχειν A: sim. Z, *existere* Y 91. τ' ἄλογα A (lege τε): τἄλογα recc. et vulgo 93. ὑπεναντίως corr. Twining: -ία ὡς AY | οὕτω A: sim. Z, om. Y

esempio quel verso: « sulla lamina la bronzea lancia si arrestò »; l'essere trattenuta dalla lamina, in quante maniere è dato che si possa intendere? in questo modo oppure in questo?

Riepilogo

13. Il meglio è che noi si interpreti con il sistema opposto a quello dei critici descritti da Glaucone, che assumono arbitrariamente certe interpretazioni e ne traggono deduzioni decidendo da soli, e poi rinfacciano all'autore di avere detto ciò che suppongono, quando questo risulti contrario alla loro opinione. È quello che avviene per la questione di Icario, nell'*Odissea*: si ritiene che il padre di Penelope fosse spartano, quindi è inconcepibile che non lo incontri Telemaco quando arriva a Sparta; e invece il fatto sta probabilmente come lo dicono a Cefalonia, dove raccontano che Ulisse prese moglie dalle loro parti, e il padre non era Icario, bensì Icadio; quindi da un errore è naturale che sorga il problema esegetico.

14. In conclusione, per quanto riguarda l'impossibile, lo si deve introdurre in rapporto all'efficacia poetica, o alla rappresentazione del meglio, o all'opinione generale. In rapporto alla poesia, infatti, è preferibile un impossibile che sia credibile piuttosto che l'incredibile. Ed è impossibile che gli uomini abbiano tali qualità come Zeuxis li figurava, però era qualcosa di meglio che raffigurava, e l'arte deve appunto superare il modello. Poi, riguardo ai fatti che la gente dice, benché siano irrazionali, è appunto così che si risponde, e a volte si risponde che il fatto non è irrazionale: è verosimile, in realtà, che qualche cosa accada anche contro il verosimile.

15. Circa le espressioni che appaiono contraddittorie, l'esame

74: Omero, *Il.* XX 272 (con variante testuale).
81-82: cfr. Omero, *Od.* IV.
91-92: per il verso di Agatone cfr. a 18, 6, 39-40.
93-96: cfr. Aristotele, *Sophistici elenchi*, specialmente al cap. 26 (181a 1) e al cap. 15 (174b 19).

ἐν τοῖς λόγοις ἔλεγχοι εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ
95 ὡσαύτως· ὥστε καὶ αὐτῶν, ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ ὃ ἂν
φρόνιμος ὑποθῆται.

16. ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογίᾳ καὶ μοχθηρίᾳ, ὅταν
μὴ ἀνάγκης οὔσης μηθὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ b20
Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ,
100 τοῦ Μενελάου.

17. τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν·
ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπε-
ναντία, ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. αἱ
δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶ δὲ b25
105 δώδεκα.

26, 1. πότερον δὲ βελτίων ἡ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ
τραγική, διαπορήσειεν ἄν τις. εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτική,
βελτίων· τοιαύτη δὴ πρὸς βελτίους θεατάς. ἔστι δὲ λίαν
δηλονότι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική, ὡς γὰρ οὐκ αἰσθα-
5 νομένων, ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ πολλὴν κίνησιν κινοῦντα· b30
οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταί, κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέῃ μιμεῖ-
σθαι, καὶ ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν.

2. ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον
τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερ-

95. αὐτῶν conieci: αὐτὸν AY 96. φρόνιμος recc.: sim. Z, φρόνημον A, *prudentiale* Y 97. ἀλογίᾳ καὶ μοχθηρίᾳ scr. Vahlen: -ία καὶ -ία AY 99. Αἰγεῖ ἢ τῇ legit Vettori: αἰγειήτη A et Y | Ὀρέστῃ AY: <τῇ> add. Vahlen
26, 1. βελτίων recc. et Y: -ίον A 2. post φορτική distinxi 3. δὴ A: δ' ἡ recc. et vulgo, *autem* Y | post θεατάς distinxi | ἔστι δὲ λίαν δηλονότι scripsi: ἐστιν δειλίαν δῆλον ὅτι A, simm. Y (sed in δειλίαν vacat): ἐστιν ἀεί, δῆλον ὅτι con. Vahlen 4. post φορτική lenius distinxi 5. κινοῦντα AY: κινοῦνται recc. et vulgo, nihil ex Z

dev'essere fatto nello stesso modo che si usa per la disamina delle argomentazioni logiche, e cioè se è il medesimo oggetto e in rapporto al medesimo oggetto e nella stessa maniera. Quindi tale esame va fatto anche di quelle espressioni, e va fatto o in rapporto a ciò che il poeta dice veramente, oppure al senso che ne ricava un interprete assennato.

16. Ma una critica giusta si fa contro l'illogicità e la perfidia, quando non ci sia affatto bisogno né di mettere in atto l'illogico, come fa Euripide nella *Medea* con Egeo, né la perfidia di Menelao, come fa nell'*Oreste*.

17. Quindi le critiche, che si presentano, sono di cinque specie: perché si tratta o di impossibile o illogico o sconveniente o contraddittorio, oppure di opposto alla correttezza dell'arte. Le soluzioni, che sono da considerare, risultano dalla serie suddetta (ai nn. 1-12), e sono dodici.

Confronto tra epica e tragedia

26, 1. Ora ci resta da dibattere una questione: se è migliore un'opera di mimesi epica oppure tragica. E senza dubbio una mimesi è migliore, se è la meno volgare: così è per un pubblico scelto. Ma volgare anche troppo è certamente quella mimesi che riproduce tutto, quasi che il pubblico non possa in realtà comprendere nulla se non ci si mette la persona stessa a gesticolare con molti gesti; come fanno i cattivi suonatori, che per raffigurare un disco si raggomitolano, e quando intonano la *Scilla* trascinano il corifeo.

2. Orbene la tragedia si ritiene che abbia questo carattere, che anche i vecchi attori notavano nei loro successori più gio-

99: Euripide, *Medea* 728 (piuttosto che *Aegeus*, tragedia perduta).
99-100: Euripide, *Or.*, ved. qui sopra 15, 5, 15-16.
26, 5: cfr. Aristotele, *Rhet.* III 2, 1404a 20-35.
7: cfr. ibidem, III 14, 1415a 11, dove è citato un frammento della *Scylla* (di Timoteo, fr. 9 Diehl); ved. qui sopra 15, 5, 17.

βάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει, b35
τοιαύτη δὲ δόξα καὶ παρὰ Πινδάρου ἦν. ὡς δ' οὗτοι 62a
{δ'} ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν
ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι, οὐδὲν
<δὲ> δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους.
ἡ οὖν φορτικὴ χείρων δηλονότι ἂν εἴη.

3. πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία, ἀλλὰ τῆς a5
ὑποκριτικῆς, ἐπεί ἐστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ
ῥαψῳδοῦντα, ὅπερ ἔ{σ}τι Σωσίστρατος, καί τι ᾄδοντα, ὅπερ
ἐποίει Μνασίθεος Ὀπούντιος. εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα
ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ
καὶ Καλλιππίδῃ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις, ὡς οὐκ ἐλευθέρας a10
γυναῖκας μιμουμένων. ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως
ποιεῖ τὸ αὑτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγιγνώσκειν
φανερά, ὁποία τίς ἐστιν. εἰ οὖν ἐστι τά γ' ἄλλα κρείττων,
τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν.

4. ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει, ὅσαπερ ἡ ἐποποιία, καὶ γὰρ
τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι· καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν a15
μουσικὴν κατὰ τὰς ὄψεις, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐν-
αργέστατα, εἰ {τα} καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀνα-
γνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων.

5. ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι·

11. παρὰ Πινδάρου conieci: περὶ Πινδάρου AY: simm. Z | δ'οὗτοι recc. et Y: δ'οὗτοι δ' A 13-14. οὐδὲν δὲ δεόνται conieci: δὲ om. AY, <οἱ> οὐδὲν δέονται con. Vettori 14. τὴν δὲ A: δὲ om. Y 15. ἡ οὖν AY: εἰ οὖν recc. et vulgo | δηλονότι scripsi: δῆλον ὅτι A et Y 18. ὅπερ ἔτι conieci: ὅπερ ἐστὶ A, *sicut est* Y, ἐστὶ del. Düntzer | τι ᾄδοντα scripsi: simm. Z et Y (*etiam cantantem*), διαδόντα A: διᾴδοντα recc., ᾄδοντα Spengel 19. Ὀπούντιος A et Y (*Pontius*): ὁ Ὀπούντιος recc. et vulgo 21. ἐπετιμᾶτο recc. et Y (*increpabant*): ἐπιτ. A 22. καὶ ἄνευ A: καὶ om. Y 23. αὑτῆς recc.: αὐτ. A 25. τοῦτο γε A: *hocque* Y | αὐτῇ recc. et Y (*ipsi*): αὐτὴ A 28. κατὰ τὰς ὄψεις scripsi: καὶ τὰς ὄψεις AY et Z, secl. Spengel | ἐναργέστατα A et Y (*evidentissima*): ἐνεργ. recc., incerta Z 29. εἰ καὶ correxi: εἶτα καὶ AY | ἀναγνώσει corr. Maggi: ἀναγνωρίσει AY et Z 31. post verbum τέλος redit B

FONTES AB et Y, Z

31. τῆς μιμήσεως AY: ἐκ μιμ. B

vani: Minnisco dava il nome di scimmia a Callippide per la mimica troppo esagerata; e proveniva anche da Pindaro questa maniera di giudicare. Ma nello stesso rapporto dei nuovi attori rispetto ai vecchi, sta tutta l'arte scenica rispetto all'epopea. Certuni dunque ritengono l'epopea adatta ad un pubblico scelto, e non sentono alcun bisogno della mimica, ma lasciano la mimesi tragica alla gente volgare. Così quell'arte che è materiale risulta senza dubbio peggiore.

Superiorità della tragedia

3. Ma anzitutto l'accusa non riguarda l'arte poetica, bensì la declamazione, dato che è facile impegnarsi eccessivamente nei gesti anche quando si declama una rapsodia, come ancora fa Sosistrato, oppure quando si canta un carme, come faceva Mnasiteo di Opunte. Inoltre non si deve disdegnare qualsiasi mimica, se neppure una danza è da disdegnare, bensì la maniera dei peggiori; è questo che si obbiettava a Callippide, ed ora ad altri, quando si dice che raffigurano i personaggi femminili come donne di strada. Inoltre la tragedia produce il proprio effetto anche senza mimica, al pari dell'epopea; attraverso la lettura, in realtà, si manifesta per quella che è. Se quindi risulta migliore dell'epopea nel resto, non è proprio del gestire che ha bisogno.

4. Poi è migliore per questo fatto: possiede tutto ciò che ha l'epopea, e può impiegare anche lo stesso metro; ma in più ha la musica, che non è un elemento da poco durante gli spettacoli; attraverso la musica si realizza il diletto artistico nella maniera piú vivace, anche se la tragedia dimostra la sua vivacità così alla lettura come sulla scena.

5. Ed ancora c'è questo, che qui il fine della mimesi si

10: cfr. Aristotele, *Rhet.* III 11, 1413a 3.
18: cfr. ibid. 2, 1404a 23 e 34-35.

τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ. 62b
λέγω δέ, οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θείη, θείη <δὲ> τὸ
Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς.

6. ἔτι, ἧττον μία ἡ μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν, σημεῖον
δέ· ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν μιμήσεως πλείους τραγῳδίαι γίγνονται· b5
ὥστε, ἐὰν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον
μύουρον φαίνεσθαι ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει
ὑδαρῆ. λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη,
ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς <ἡ μικρά. ἡ δ' Ἰλιὰς> ἔχει πολλὰ τοιαῦτα
μέρη, καὶ ἡ Ὀδύσσεια καὶ κατ' αὐτὰ ἔχει μέγεθος· καὶ b10
τοιαῦτ' ἄττα ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα,
καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις.

7. εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς
τέχνης ἔργῳ, δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς
ἀλλὰ τὴν εἰρημένην, φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη, μᾶλλον
τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας. b15

8. περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν καὶ
τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει, καὶ τοῦ
εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων, εἰρή-
σθω τοσαῦτα· περὶ δὲ ἰάμβων καὶ [κ]ωμῳ[δί]ας ἐφ[ε]ξ[ῆς].

32. ἥδιον ἢ legit Maggi: ἴδιον ἢ B, simm. Z, ἡδονὴ AY 33. λέγω δὲ B: λέγω δ' A | Οἰδίπουν BY et Z: δίπουν A | θείη, θείη δὲ τὸ conieci: θείη θείη τὸ A, θείη τὸ B, θείη τὸν recc. et Y (*ponat eum qui*): incerta Z (: *si ponit aliquis Oedipum illum, quem posuit Sophocles*) 34. ἡ Ἰλιὰς recc. et Z: ἢ ἰδίας AB et Y 35. μία ἡ scr. Spengel: ἡ μία AB, μία D et Aldina 36. post γίγνονται desideratur Z usque ad finem

FONTES: AB et Y

38. μύουρον A: μείουρον B | τοῦ μέτρου AB et Y: συμμέτρῳ con. Bernays 40. ἡ Ἰλιὰς A: ἡ om. B | ἡ μικρὰ· ἡ δ' Ἰλιὰς addidi coll. **23**, 24 sqq.: om. ABY 41. post μέρη distinxi | καὶ κατ'αὐτὰ scripsi: καὶ καθ'αὐτὰ B, καὶ καθ'ἑαυτὰ A, simm. Y (*et secundum se*): ἃ καὶ καθ'ἑαυτὰ scr. D W et vulgo 41-42. καὶ τοιαῦτ'ἄττα ABY: καίτοι ταῦτα τὰ D et Aldina, unde vulgo 46. κρείττων A et Y: κρεῖττον B et recc. 48-49. αὐτῶν καὶ τῶν AY: καὶ om. B 51. ταῦτα B: τοσαῦτα AY, qui sequentia verba omittunt

FONS: B

51. [κ]ωμῳ[δί]ας legi et supplevi monente Carolo Landi, cum etiam litterae]ας satis certae videantur | ἐφεξῆς conieci, quamvis incerta sint litterarum ε et ξ vestigia in derosa charta: cfr. *Rhet.* II 14, 1390b 12-16.

realizza in minore estensione. Infatti è più gradito ciò che è più denso anziché molto diluito nel tempo; e intendo dire, ad esempio, se un autore mettesse in scena Edipo, e desse il dramma di Sofocle in tanti versi quanti ne conta l'*Iliade*.

6. Inoltre è meno unitaria la mimesi dei poeti epici; e la prova è questa, che da una qualunque mimesi epica si ricavano più tragedie; se svolgono invece un racconto unico, appare monco se è esposto in breve, oppure acquoso se corrisponde alla lunghezza del metro. Intendo dire, un'opera che risulti strutturata di parecchie azioni diverse, come è la *Piccola Iliade*. E l'*Iliade* stessa contiene molte parti eterogenee, e l'*Odissea* acquista ampiezza anche in virtú di tali parti; ma sono poemi di tal fatta che risultano composti in modo eccellente quanto più è possibile, e sono in massimo grado la narrazione artistica di un'unica azione.

7. In tutto ciò è superiore la tragedia, ma specialmente lo è per l'effetto che l'arte si propone, perché le opere artistiche non debbono produrre un qualunque piacere, sibbene quello che ho detto. Pertanto risulterà migliore, in quanto raggiunge il fine dell'arte meglio che l'epopea.

Indice

8. Questi sono dunque gli argomenti che abbiamo svolti intorno a tragedia ed epopea, su di queste in generale e sulle forme ed elementi loro, e quanto e come differiscono, e quali sono le cause della buona o cattiva composizione, e ciò che si è detto su problemi esegetici e soluzioni. Ora trattiamo di seguito intorno ai giambi e alla commedia.

34: Sofocle, *Edipo Re*, che conta poco più di 1500 versi, mentre l'*Iliade* di Omero ne ha più di 15 mila.
46: rinvio a 6, 2, 8-9; 13, 1 e 6; 14, 2.

COMMENTO

Il segno < che si trova sul margine destro della traduzione indica la presenza, nel commento, di note indispensabili alla comprensione del testo, o comunque di natura non tecnica; le note corrispondenti sono messe in rilievo da un segno identico, sul margine destro del commento.

Nel corso del commento, i rinvii al testo della *Poetica* indicano, nell'ordine, il capitolo, il paragrafo e, dove occorra, la riga della presente edizione. Le note del commento richiamano il capitolo e la riga del testo.

1, 1. ποιητικῆς: il termine ποιητική è un aggettivo sostantivato (*ars poetica* in latino). È l'arte come teoria e precettistica, cioè come dottrina e mestiere; il termine si distingue dall'altro usato subito dopo, ποίησις, che significa la composizione di un'opera, l'esecuzione, cioè l'arte nel suo concreto realizzarsi. L'opera realizzata è il ποίημα, l'autore è il ποιητής. La distinzione di poetica e poesia, nell'impiego dei due termini, è normalmente osservata; per la distinzione dei loro compiti, nella trattazione aristotelica, e più ancora nella dottrina dei posteriori grammatici, ved. A. Rostagni, *Scritti minori*, I, p. 203 sgg., 260 sgg., e il libro di A. Ardizzoni, Ποίημα, Bari 1953. A grandi linee si può rilevare che la parte relativa alla ποίησις e al ποιητής è nei capp. 13-18 (ved. anche 24) per quanto riguarda lo sviluppo del « racconto » poetico, e nei capp. 22 e 25 per quanto riguarda il « linguaggio ». Sulla classificazione delle diverse scienze ed arti secondo il sistema di A., si veda *Metaph.* X 7 dove si distinguono in pratiche, poietiche, teoretiche (e queste ultime sono la fisica, la matematica e la teologia); sulla differenza tra il contenuto teoretico dell'arte e quello della scienza ved. *Eth. Nic.* VI 3-4; per le distinzioni fra le arti che producono il piacere (quelle poietiche) e le arti che producono l'utile (quelle pratiche) ved. *Metaph.* I 1: « Tutti gli uomini desiderano per natura di conoscere... Si genera l'arte quando, da molte nozioni empiriche, si produce una sola veduta generale circa i casi simili... Le une servono alla necessità della vita e le altre al diletto... poi si scoprirono quelle che non servono né all'utilità né al piacere », cioè quelle teoretiche, a cominciare dalla matematica. Vedasi qui avanti, al cap. 4. αὐτῆς: l'arte poetica in sé (αὐτή) vuol dire l'arte nelle sue caratteristiche generali, nella sua propria natura, che è quella di essere un'attività mimetica, una μίμησις (come è detto poi, al § 2), indipendentemente dalle varie forme (εἴδη) in cui la mimesi si manifesta. εἰδῶν αὐτῆς: « forme » impiegate dalla tecnica poetica, e non « generi » di poesia. Gli εἴδη non sono <

(come tuttavia s'interpreta) quelli che noi chiamiamo generi letterari, cioè epica, tragedia, commedia, ecc. (nominate poco più avanti, al § 2); sono invece quelle forme generali che vengono illustrate partitamente in questo cap. 1, nel cap. 2, e inizio del cap. 3, cioè « mezzi » e « oggetti » e « modi » con cui l'arte si manifesta e si realizza. Sono tali forme che, diversamente combinandosi, danno origine ai diversi generi letterari (su ciò si veda specialmente il confronto di Sofocle con Omero e con Aristofane in 3,2). Da un altro punto di vista, cioè non solo nella teoria generale, ma nell'esecuzione pratica, ossia nella ποίησις, gli εἴδη si presentano poi come μόρια (r. 4) o μέρη, cioè elementi essenziali della composizione poetica: ved. cap. 6, e in particolare 12,1,1; 26,8,49.

1-2. ἥν τινα δύναμιν...: è la prima delle tre frasi interrogative che preannunciano i punti fondamentali della trattazione (ἥν τινα... καὶ πῶς... ἔτι δὲ ἐκ πόσων); questi si riferiscono unicamente alle forme (εἴδη) della ποιητική, e agli elementi (μέρη) della ποίησις. Il potere dell'arte poetica, ossia ciò che essa è in grado di realizzare (τί δύναται), la sua δύναμις, è la capacità di realizzare la mimesi attraverso le varie forme (ἑκάστῳ scil. τῶν εἰδῶν) con cui l'arte si manifesta; ved. la nota a 6,2,5. Quanto al significato del termine δύναμις, come « principio del mutamento » o come « potenza » di compiere una cosa, o di compierla bene, o secondo l'intenzione, ved. *Metaph.* IV 12, 1019a 19-22 e 23-26. Non bisogna confondere la « potenza » con l'« effetto », cioè la δύναμις con l'ἔργον (che è tutt'altra cosa, ved. la nota a 6,2,5; 6,7,43).

2. ἑκάστῳ: al posto della congettura umanistica ἕκαστον ho introdotto la lezione ἑκάστῳ, che è un'interpretazione paleografica della parola erronea ἑκάστοτι scritta nel codice parigino A, che è l'archetipo dei codici umanistici. Quindi il soggetto della frase, cioè del verbo ἔχει, è l'arte, e non ciascuna delle forme (ἕκαστον). Sulle arti qualificate come « potenze », ved. *Metaph.* VIII 2: sono « potenze razionali », in quanto i loro principi risiedono nella parte razionale dell'anima. συνίστασθαι: ritengo che qui il medio συνίσταμαι abbia valore attivo, « comporre per sé » (soggetto è la poetica, e oggetto τοὺς μύθους), come in 6,9 (οἱ ἐγχειροῦντες... δύνανται... τὰ πράγματα συνίστασθαι). Ha invece valore mediopassivo in 24,9 (τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι... οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους, scil. τοὺς μύθους), e più chiaramente in 26,4 (αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα). Per l'impiego della forma attiva ved. 13,1 (συνιστάντας τοὺς μύθους) e 17,1 (δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι), dove soggetto grammaticale è il poeta.

3. μύθους: sono le *fabulae*, cioè le trame delle opere poetiche, la sequenza dei fatti. Il μῦθος è il racconto in quanto struttura compositiva di un'opera, sia narrativa sia drammatica, e deve avere precise qualità di sviluppo, di dimensioni, di coerenza, di unità,

perché l'esecuzione di un'opera (ποίησις) riesca bene (καλῶς ἔξειν) e sia giudicata bene in rapporto ai principi generali dell'arte (ποιητική): ved. capp. 7-10, 13-14, 18, 23. Nella teoria aristotelica il μῦθος è elemento fondamentale dell'arte, ed è anzi il principale elemento (ved. in particolare 7, 1); perciò, fin da questo proemio del trattato, viene messo in rilievo che il μῦθος sarà un argomento dominante nella trattazione. ἔτι δὲ...: in questa terza frase interrogativa si accenna ai μόρια, che sono gli elementi costitutivi dell'arte e quindi le parti qualitative di un'opera, essenziali all'attività poetica e al mestiere del poeta. Nel seguito, in rapporto all'opera poetica, sia epica sia tragica, questi μόρια sono chiamati anche μέρη; di ciascuno A. discorre nelle varie sezioni del trattato, di tutti complessivamente nel cap. 6, in riferimento alla tragedia. Questi μόρια, o μέρη, sono in diretto rapporto con gli εἴδη, quindi i termini di εἴδη e di μέρη possono in qualche caso scambiarsi fra loro o integrarsi a vicenda: ved. 6, 7 (τούτοις... τοῖς εἴδεσιν); 12, 1 (μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι) e specialmente 19,1.

3-4. πόσων καὶ ποίων: oltre al μῦθος, a cui A. ha dato uno speciale risalto nella frase precedente, ci sono altri tre elementi comuni a tutte le opere poetiche (ἤθη, διάνοια, λέξις), e inoltre due che sono propri delle opere teatrali (μελοποιία, ὄψις). In totale sono sei, e precisamente: racconto, caratteri, pensiero, linguaggio, e poi la musica e lo spettacolo. Il nesso πόσα καὶ ποῖα, «quanti e quali», è un modo di dire usuale (ved. 25,1 ἐκ πόσων τε καὶ ποίων εἰδῶν ἐστιν; cfr. 26,8,49 πόσα καὶ τί διαφέρει; *An. pr.* II 1,1 διὰ ποίων καὶ πόσων προτάσεων). Dunque i μέρη sono sei, e sono quelli che si è detto (enumerati ed illustrati nel cap. 6); la frase ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων non vuole significare nient'altro. Non si deve intendere, come si fa comunemente, che ποῖα μόρια siano gli elementi costitutivi dell'arte (i sei illustrati nel cap. 6) e invece πόσα μόρια siano le partizioni puramente esterne di un'opera (quelle che A. enumera per la tragedia nel cap. 12). In questo proemio del trattato A. accenna solo agli argomenti essenziali della teoria poetica, cioè forme (εἴδη) ed elementi (μόρια): attraverso l'analisi delle forme e degli elementi si sviluppa difatti tutto il trattato. Altri argomenti marginali, di ordine tecnico o storico o comparativo, sono introdotti occasionalmente nella trattazione (come appunto le partizioni di una tragedia nel cap. 12, che sono chiamate μέρη, ma in senso materiale, e μέρη κατὰ τὸ ποσόν, non πόσα μέρη). A questi argomenti marginali A. allude complessivamente nella frase successiva: ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων.

5. κατὰ φύσιν: l'ordine naturale, secondo la teoresi aristotelica, consiste nel partire dai principî generali (ἀπὸ τῶν πρώτων) e derivare da quelli l'analisi dei particolari. Qui si parte dalla definizione del-

l'arte come mimesi, e dalle forme generali della poetica (capp. 1-3); e passando poi ad analizzare un'opera d'arte come la tragedia (cap. 6), si deducono dalle forme dell'arte in generale quelli che sono gli elementi della poesia (ved. 6,1); poi si analizzano i singoli elementi come vengono impiegati dal poeta, ecc. Per il principio metodico qui esposto si veda per esempio *Phys.* I 1 (trad. Giuseppe Laurenza): « ... anche nella scienza della natura bisogna cercar di definire per prima cosa quanto riguarda i principi. Pertanto il procedimento naturale deve svolgersi dalle cose più note e più intellegibili per noi a quelle più intellegibili e più note per natura... Bisogna perciò procedere dalle cose universali a quelle particolari, poiché il tutto è più noto secondo la sensazione, e l'universale è una specie di tutto, in quanto esso include molte cose come sue parti ». Il concetto aristotelico è ampiamente illustrato da W. Wieland, *Die aristotelische Physik*, Göttingen 1962, p. 52 sgg.

7. τραγῳδίας ποίησις: la perifrasi non ha un significato particolare; con ποίησις si vuole solo sottolineare il momento della composizione dell'opera, il ποιεῖν, che è già presente nel secondo termine del nome composto ἐποποιία, e subito dopo è presente nel termine διθυραμβοποιητική (più avanti si trova semplicemente διθυραμβική, ma anche διθυραμβικῶν ποίησις).

8. αὐλητικῆς...: la musica strumentale era elemento essenziale della poesia lirica ed anche delle opere teatrali (nelle parti corali e cantate); per questa ragione, che è di ordine storico, A. dà un posto di rilievo alla musica (ἁρμονία) in questa iniziale teoresi sulla natura mimetica dell'arte poetica; ma la μουσική è un'arte distinta dalla ποιητική. Nel sèguito (rr. 18-20) la musica è presentata come uno dei « mezzi » della poetica, al pari del linguaggio (λέξις), e quindi come uno degli « elementi » della tragedia (cap. 6), assente invece dall'epica (24,1,3) perché questa adopera soltanto il mezzo del linguaggio, senza accompagnamento musicale.

9. ἡ πλείστη: « la maggior parte » di quel tipo di musica. Non è espressione vaga o generica, ma è da riferire con precisione alla tripartizione delle armonie musicali che A. espone nell'ultimo libro della *Politica*, ripetendo la classificazione stabilita da musicologi contemporanei (vedasi l'intero testo qui in Appendice, p. 229): le composizioni musicali (μέλη) possono essere educative (ἠθικά), pragmatiche (πρακτικά), orgiastiche (ἐνθουσιαστικά). Sono dunque mimetiche, fra i tre tipi di musiche, quelle pragmatiche o figurative, πρακτικά, in quanto raffigurano πράγματα, naturalmente nella maniera musicale, e non verbale; quindi ποιοῦνται τὴν μίμησιν (come è detto qui avanti, ai rr. 16-20) per mezzo di armonia e ritmo solamente, cioè senza parole. Che l'impiego dell'αὐλός comportasse un'esibizione puramente orchestrale, senza testo vocale, è detto da A. in *Pol.* VIII 6: συμβέβηκεν ἐναντίον αὐτῷ πρὸς παιδείαν καὶ τὸ

κωλύειν τῷ λόγῳ χρῆσθαι τὴν αὔλησιν («ai fini dell'istruzione il clarinetto presenta anche questo inconveniente, che l'impiego di tale strumento esclude di accompagnare le parole alla musica »).

9. κιθαριστικῆς: con i termini di αὐλητικὴ e κιθαριστικὴ viene designata la musica strumentale a fiato e a percussione, ma in rapporto a determinati strumenti, « clarini » e « chitarre » e strumenti affini, come «zufolo» (r. 20) e batterie (*Pol.* VIII 6). Preciso che αὐλὸς era uno strumento ad ancia, e corrisponde quindi al nostro clarinetto press'a poco, non al flauto, che è uno strumento a bocca. Quanto alla κιθάρα, questo era uno strumento a percussione (mediante il plettro), con le corde impostate verticalmente sulla cassa di risonanza; era quindi diversa dalla nostra chitarra o dal mandolino, ma era anche differente dalla *lyra* o *phorminx* (lira o cetra) riservata alle armonie più nobili. Invece l'αὐλός, con gli strumenti affini, è indicato da A. (*Pol.* VIII 6) come il mezzo adatto per quel tipo di musica che procura agli uditori la « catarsi » dagli stati emotivi; era quindi adatto alle musiche « figurative », mimetiche (ved. la nota precedente, e la nota a 6,2,9). Naturalmente clarini e chitarre non erano impiegati soltanto per le musiche figurative (μέλη πρακτικά), perciò il testo non si riferisce a tutta la musica auletica e citaristica, ma dice « la maggior parte », ἡ πλείστη, ed esclude quindi le musiche orgiastiche (μέλη ἐνθουσιαστικά), che non sono mimetiche.

15-16. ταῖς... τέχναις: così è anche per le dette arti. L'impiego del semplice dativo, per significare una relazione di questo genere, risponde all'*usus* aristotelico; ved. 18,7,43 e 25,3,36 con nomi di persona, ma anche τοῖς ποιηταῖς in *Pol.* VIII 5 (1339b 8: οὐ γὰρ ὁ Ζεὺς αὐτὸς ᾄδει καὶ κιθαρίζει τοῖς ποιηταῖς, *apud poetas*). Quindi è da respingere la correzione umanistica ἐν ταῖς ... τέχναις.

16. ἐν ῥυθμῷ: oltre la parola (organizzata, λόγος) e l'accompagnamento musicale (ἁρμονία), è considerato come mezzo dell'arte poetica il ῥυθμός, che significa propriamente « danza » (ved. rr. 20-23), cioè il complesso dei movimenti ritmici e figurativi di un coro teatrale o di un coro lirico. Anche qui (cfr. nota al r. 8) è una ragione d'ordine storico che dà rilievo alla danza in un trattato di poesia. Per il concetto più generale di « ritmo » connaturato agli uomini, ved. 4,3: ivi è detto che da tale istinto naturale del ritmo, misura regolata del tempo e dello spazio, nacque anche la versificazione del λόγος poetico, cioè il μέτρον (per tale equivalenza, ved. al r. 43 e la nota al r. 24). È da notare fin d'ora che nel seguito del trattato, quando si parla della tragedia, il ῥυθμὸς non ricompare come « mezzo » dell'espressione poetica, perché resta assorbito in altri « elementi » della tragedia; infatti, nel senso generale di misura ritmica resta assorbito sia nella musica sia nel

metro (che è il λόγος poetico), e nel senso di danza rientra nello « spettacolo » (ved. cap. 6).

18. μόνον: ved. le note ai rr.8 e 9.

21. οἱ τῶν ὀρχηστικῶν: gli attori dei balletti (τὰ ὀρχηστικά, oppure αἱ ὀρχήσεις) sono i mimi danzatori (ὀρχησταί), che davano esibizioni di virtuosismo narrativo anche senza accompagnamento musicale, come annota A., o forse con musica intermittente. Per l'età più recente si veda, come esempio di tali narrazioni mimiche (accompagnate dalla musica), una lunga descrizione di Apuleio, *Met.* X 29-34, a confronto con *Il giudizio delle dee* di Luciano, e si veda in genere il dialogo *Sul ballo* dello stesso Luciano; molti particolari e documenti nel libro di V. Rotolo, *Il pantomimo*, Palermo 1957, con precedente bibliografia. Per la lezione ὀρχηστ<ικ>ῶν, oppure ὀρχήσεων, e non ὀρχηστῶν, ved. la mia nota in « Maia », 1969, pp. 7-8.

23. ἐποποιία: come l'ὄρχησις si serve di un solo mezzo, cioè la danza, così l'epica si serve di un unico mezzo, che è il λόγος, cioè la parola; di questo unico mezzo si servono anche le altre composizioni poetiche tranne le opere teatrali e liriche. Per la costituzione del testo dell'intero periodo, in cui è sottinteso il verbo μιμεῖται, ved. la mia nota in « Maia », cit., pp. 3-16. La prima frase del periodo riguarda l'epica; la seconda accenna complessivamente ad elegia, giambi, tetrametri, epodi, in particolare a composizioni che, senza essere liriche o teatrali, tuttavia mischiano metri differenti (come gli epodi, e anche l'elegia), mentre l'epopea omerica e l'epica ciclica impiegano soltanto l'esametro dattilico.

24. τοῖς λόγοις ψιλοῖς: l'epopea compie la mimesi (sott. μιμεῖται) con il mezzo della parola. Dice λόγοι ψιλοί, e significa le parole semplici, cioè senza la musica e la danza nominate nei periodi precedenti e nominate più avanti in rapporto a tragedia, commedia e lirica (§ 5). In tale contesto è da escludere che con λόγος ψιλός si alluda alla prosa (anche se di solito il λόγος ψιλός è la prosa, ma in contrapposto al λόγος versificato della poesia; qui invece il contrapposto è con la musica e la danza). La successiva espressione ἢ τοῖς μέτροις non ha valore alternativo, ma esplicativo (« ossia con i soli metri, senza musica né danza »). Infatti il λόγος poetico per A. è sempre versificato, anche se il metro non è distintivo di poesia (ciò è chiarito poco più avanti, al § 4). L'equivalenza dei termini λόγοι e μέτρα, quando si parla di poesia, è evidente in molti passi; si veda specialmente il § 5, dove sono usati i tre termini di ῥυθμός μέλος μέτρον invece dei termini usati in questo § 3, ῥυθμός ἁρμονία λόγος. Quanto all'espressione τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, si deve ancora notare che la specificazione di ψιλοῖς va riferita sostanzialmente non solo a λόγοις, ma anche a μέτροις. Si confronti 2, 2, 12 τοὺς λόγους καὶ τὴν ψιλομετρίαν, che significa « le poesie

senza musica né danza » e si riferisce in particolare all'epica in contrapposto alla lirica; equivarrebbe a un'espressione come τοὺς λόγους ψιλοὺς ἢ τὰ μέτρα. Tutto ciò non toglie che il termine λόγος, anche da solo, senza ψιλός, possa essere usato nel senso di « prosa », in contrapposto alla versificazione, come in 6,76 ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων. È solo il contesto a dare l'esatto valore di questa terminologia che non è univoca, e non è ancora rigidamente fissata dall'uso scolastico; vedasi l'Indice dei termini tecnici a p. 270.

26. ἡ ἀνώνυμος: accanto all'epopea, viene citato quest'altro tipo di poesia che compie la mimesi con un solo « mezzo » come l'epica, ma non ha caratteri ben definiti per quanto riguarda sia l'« oggetto » sia il « modo » della mimesi, e quindi non ha neppure un vero e proprio nome, cioè non ha un ὄνομα che la designi in maniera univoca e inequivoca. La lezione ἡ ἀνώνυμος (con l'articolo, e non il solo ἀνώνυμος secondo la moderna vulgata) è essenziale per questa interpretazione, e per chiarire la struttura sintattica di tutto il periodo. Qui A., come risulta dall'*excursus* che segue (§ 4), si riferisce alle composizioni che si chiamano « giambi », « tetrametri », « elegie », « epodi », cioè all'opera di un poeta come Archiloco e ai vari libri del suo canzoniere. Poi ricorda (r. 39) composizioni epicheggianti, che però impiegano metri mischiati, come il *Centauro* di Cherèmone, per noi ignoto (ved. 24,5). L'epica omerica e ciclica, invece, adopera un unico metro (ved. 5,3; 24,5), e come oggetto l'argomento eroico (ved. 4,4), e come modo quello narrativo (ved. 3,1). Altrove lo stesso A. (*Rhet.* III 17) ha invece rilevato che nelle composizioni giambiche di Archiloco il « modo » della mimesi è variabile, e ne cita due che hanno forma « drammatica »: il mimo del falegname Charon contro il monarca Gige, e l'altro di Licambe contro la figlia Neobule.

28. μίμους... λόγους: il siracusano Sofrone, e suo figlio Senarco, vengono qui nominati come autori di bozzetti mimici in prosa. Dei *Mimi* di Sofrone abbiamo solo qualche frammento (il più lungo è stato ricuperato in un papiro fiorentino). Sappiamo anche che Platone ne era un lettore assiduo, e forse egli stesso ne aveva portato il testo dalla Sicilia ad Atene per la prima volta. Anche altrove, cioè nel dialogo *Intorno ai poeti* (fr. 72), A. accostava tali mimi siciliani ai cosiddetti dialoghi socratici, e precisamente ai *Dialoghi* di Alessameno, in cui figurava Socrate come personaggio (fr. 72: « Benché non siano versificati, dobbiamo riconoscere che i mimi così chiamati di Sofrone sono imitazioni artistiche fatte per mezzo di discorsi, e tali sono anche i dialoghi di Alessameno di Teo, che furono i primi ad essere scritti fra i dialoghi socratici », cioè prima di quelli di Platone, di Eschine e di altri). In tale accostamento si riflette un ironico spunto di polemica antiplatonica, perché anche Platone, dopo Alessameno, fu autore di dialoghi socratici

(anche se meno mimici e più filosofici), e fu ammiratore di Sofrone, come si diceva; e tuttavia, nella *Repubblica*, aveva condannato la poesia come opera di imitazione e specialmente le forme drammatiche della poesia (ved. A. Rostagni, *Scritti minori*, I, p. 269). L'ironia consiste in questo equiparare dialoghi socratici e mimi siciliani, considerando gli uni e gli altri come bozzetti mimici, anche se hanno titoli differenti, gli uni mimi e gli altri dialoghi; questa diversità del titolo li fa apparire diversi, e li farebbe apparire tali anche se venissero versificati (r. 29 sg. εἴ τις διὰ τριμέτρων... ποιοῖτο τὴν μίμησιν), perché si chiamerebbero trimetri o tetrametri ecc., mentre sono opere identiche rispetto agli εἴδη (mezzo, oggetto, modo) dell'arte.

30. οἱ ἄνθρωποι: non è raro in A. (ved. anche 24,8,55) questo riferirsi ai costumi della gente e alle esigenze umane, cioè questo tenere conto della realtà giornaliera nella speculazione dottrinaria o filosofica. E qui A. constata un fatto, ossia che non c'è nella lingua greca, e forse non ci potrebbe neppure essere, un nome unico per designare insieme questi generi di poesia che sono variabili negli εἴδη. Non si può dire che A. lamenti (come di solito s'interpreta) la mancanza di tale nome. Tanto meno si può accettare l'interpretazione di chi attribuisce ad A. il concetto che ci dovrebbe essere un nome unico per designare insieme composizioni molteplici in prosa e in versi, e cioè poesie giambiche od elegiache, ed opere in metri mischiati, e per di più le composizioni in prosa come mimi siciliani e dialoghi socratici: il concetto di accomunare « prosa » e « poesia » è del tutto estraneo alla mentalità di A. e degli antichi; la versificazione appartiene alla natura stessa di ciò che si chiama poesia, fin dalle origini (ved. 4,3). I mimi siciliani sono μίμησις, sono arte (e per A. l'arte è una τέχνη, un mestiere), ma si potrebbero chiamare poesia soltanto se venissero versificati, secondo l'ipotesi del tutto teorica che A. ha fatto nel precedente periodo (ved. anche 9, 1). Il concetto che A. espone nel seguito dell'*excursus* (rr. 34-37) non è che il metro non ha importanza; dice invece che il metro non è distintivo di poesia, cioè non basta il metro per realizzare la μίμησις; così dirà poi (in 9, 1) che non è l'impiego del metro a distinguere la poesia dalla storia.

36. Ἐμπεδοκλεῖ: Empedocle di Agrigento è il famoso filosofo naturalista, autore di un poema *Sulla natura* redatto in versi esametri come i poemi omerici; e la sua vigoria espressiva e stilistica era messa in rilievo dallo stesso A. altrove (fr. 70 Rose, da Diogene Laerzio VIII 57); è citato anche in 21,4,35 e in 25, 9. Non è tuttavia un poeta, dice ora A.: si comprende facilmente questo giudizio, ricordando la distinzione crociana fra poesia e letteratura. La distinzione riesce anche più agevole ad A., che non identifica arte e espressione, poesia e linguaggio, ma considera analiticamente il

linguaggio come un « elemento » della poesia, e fa consistere questa nella mimesi, non nell'espressione.

43. ῥυθμῷ...: è la stessa triade di «mezzi» già nominata a principio (r. 16). Il ῥυθμός è la danza; il μέλος qui corrisponde ad ἁρμονία (solo che questa parola significa la musica per sé stessa, mentre μέλος congloba anche il concetto che nelle opere poetiche la musica si unisce necessariamente alle parole del canto); infine il μέτρον qui corrisponde al λόγος, appunto perché il λόγος poetico è sempre versificato (ved. anche 6, 10 e la precedente nota al r. 24).

45. ἅμα πᾶσιν: nella lirica i tre mezzi sono usati sempre insieme, per l'intera estensione del componimento. Già in Alcmane, all'inizio di un'ode (fr. 27 Page), si trovano indicati questi tre « mezzi » con i termini di ἔπη, ὕμνος, χορός:

Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν Fεπέων, ἐπὶ δ' ἰαρὸν
ὕμνον καὶ χαρίεντα τίθη χορόν

(« O musa Calliope, figlia di Zeus, comincia le amorose parole, e un vivace canto aggiungi e l'amabile danza »).

2, 4. ἤτοι βελτίονας...: questa è la frase principale del complesso periodo, e il verbo sottinteso è quello che si ricava dalle prime parole del periodo, r. 1, cioè μιμοῦνται (oppure ἀνάγκη τούτους εἶναι). È indicata qui la seconda « forma » dell'arte poetica, cioè l'« oggetto », che viene distinto sotto tre aspetti, secondo la qualità dei personaggi. Sono questi tre aspetti che qualificano i diversi « generi » delle composizioni poetiche: le une eroiche e sovrumane, le altre caricaturali e buffonesche, cioè tragedia da una parte e commedia dall'altra; e c'è anche il terzo genere, quello realistico, nel senso che i personaggi hanno dimensioni umane, e non idealizzate né volte al ridicolo. In questo genere realistico, che A. considera, si preannunciano quelli che saranno più decisamente caratteri essenziali dell'arte figurativa e poetica dell'età alessandrina, a cominciare dalla commedia di Menandro alla fine del quarto secolo, che A. non conobbe, fino a Teocrito e ad Eroda all'inizio del terzo. Ma risponde anche a un principio generale della teoresi aristotelica, e propriamente dell'etica, individuare una μεσότης, cioè una situazione mediana fra due opposti od estremi, come un criterio ordinativo e sistematico della conoscenza e dell'analisi (ved. persino i termini di μέσον e di μεταξύ usati in 20, 1, 15 e in 21, 8, 58, inoltre ἡμίφωνον in 20, 2, 9).

6. Διονύσιος: di Colofone, è il meno noto dei pittori qui nominati, e contemporaneo di Pausone. Per la caratterizzazione di questi artisti della fine del sec. V, e inoltre per Zeuxis, ved. G. Becatti, *L'età classica* (« Le grandi epoche dell'arte », Firenze 1965), pp.

187-90; e per Polignoto, della metà del sec. V, ibidem, pp. 146-48. Un confronto fra Polignoto e Zeuxis si legge qui avanti (6, 8); ved. anche *Pol.* VIII 5, per un giudizio su Polignoto molto apprezzato di contro a Pausone che viene sconsigliato ai giovani (su questa linea anche Aristofane, *Ach.* 854).

11-12. καὶ τὸ περὶ...: cfr. 1,3,23-26 con il relativo commento (la poesia epica e la cosiddetta « anonima »).

13. Κλεοφῶν: cfr. 22, 1. Anche gli altri due poeti nominati sono quasi ignoti per noi; fra le parodie di Egèmone, forse un comico antico, c'è anche una *Gigantomachia* (ved. Ateneo, 699a, ed epitome, 407a); nell'opera di Nicòcare (forse un comico di questo nome) la caricatura dell'eroica Ἰλιάς (da Ἴλιος) è trasparente fin dal titolo Δειλιάς, formato su δειλός « vigliacco ».

16. Κύκλωπας: piuttosto che Ciclopi al plurale, si deve intendere Polifemo, e cioè il noto titolo Κύκλωψ di una lirica di Filosseno, e un altro Κύκλωψ da attribuire al più antico e famoso Timoteo; questo di stile nobile e quello invece mediano. Nella lirica ditirambica e nomica non si dà luogo, naturalmente, allo stile volgare.

3, 4. ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ: è il tipo detto « misto » da grammatici posteriori, cioè mediano fra il narrativo puro e il drammatico. Tutto il periodo è articolato vivacemente, attraverso modi del linguaggio orale piuttosto che scritto, e di ciò bisogna tenere conto qui come in molti altri passi. Anche l'ultima frase, r. 5, riceve luce da questa considerazione; invece è apparsa difettosa, quindi si è proposto di mutare πάντας nel neutro πάντα, scil. μιμεῖσθαι (per un'inutile corrispondenza con τὰ αὐτά, r. 2, o con ἕκαστα, r. 1), oppure si è considerato μιμεῖσθαι come verbo sottinteso di πάντας, e si è espunto τοὺς μιμουμένους o ritenuto corrotto; oppure si è anche preteso di assegnare al medio μιμουμένους un valore passivo che non gli compete. Ma la frase è chiara: dal verbo ποιεῖ, r. 4, si ricava il ποιεῖν sottinteso (ἔστι ποιεῖν), che regge πάντας... μιμουμένους; e al singolo poeta narrativo, che resta sempre uno (ἀπαγγέλλοντα) o sempre il medesimo (τὸν αὐτόν) mentre produce la mimesi, si contrappone il plurale πάντας, che sono i personaggi del dramma e gli attori drammatici, τοὺς μιμουμένους, quelli che compiono la mimesi svolgendo un'azione scenica o agendo sulla scena (ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας). Qui autore della mimesi non è considerato il poeta che narra, come Omero od altri, sibbene il personaggio del dramma o l'attore in teatro invece che il poeta drammatico. <

14. ἐνταῦθα: « qui » rispetto ad Atene, cioè in Grecia, contrapposta alla Sicilia. Si tratta della madrepatria, in Megaride, e della colonia siciliana, Megara Iblea. Epicarmo era siciliano, ma di Siracusa propriamente, e non di Megara. Per il rapporto fra Epicarmo e la commedia ateniese ved. la nota a 5, 2, 13. <

22. Ἀθηναίους: continua la frase oggettiva, che riporta ciò che dicono i Dori, e non chi scrive. (Sta bene invece il nominativo al r. 19, perché è un dato oggettivo quello che A. riferisce sulla parola « demo » come termine del vocabolario amministrativo ateniese, e non un'opinione sostenuta dai Dori). Forse la frase è anche un poco ironica, perché nel dialetto attico si usa correntemente δρᾶν accanto a πράττειν e ποιεῖν, sia pure in campi semantici non del tutto coincidenti; lo stesso A., proprio in rapporto al teatro, dice tanto πράττοντας quanto δρῶντας, e non solo in questo contesto (rr. 5 e 9-11), ma anche poi (6, 2, 7; ecc.). Vero è che il verbo δρᾶν è ignoto al dialetto ionico; e quindi i Dori, considerato che gli Ateniesi in origine appartenevano alla stirpe degli Ioni, potevano forse dire che δρᾶν non apparteneva in origine al lessico ionico-attico, ma che in prosieguo di tempo l'attico aveva mutuato dal dorico quella parola. Forse la sfumatura di significato che inerisce al verbo δρᾶν è quella dell'« eseguire » (nell'*Odissea* la radice è connessa al servizio domestico), quindi δρᾶμα è l'« esecuzione » di un fatto, di una cosa concreta, πρᾶγμα, e il verbo πράττειν significa « realizzare »; il ποιεῖν è costruire una cosa con certe qualità o connotazioni, quindi ποίημα è « costruzione, composizione », e in senso letterario « poema, una poesia ». Ma ved. anche B. Snell, *Eschilo e l'azione drammatica* (1928), trad. D. Del Corno, Milano 1969, pp. 8-43; meglio P. Valesio, *Un termine della poetica antica:* ποιεῖν, *analisi semantica*, in « Quaderni dell'Ist. di Glottologia, Univ. di Bologna », V 1960, pp. 97-111.

4, 2. τό τε γὰρ...: il concetto fondamentale, che è contenuto in questo paragrafo (da confrontare anche verbalmente con *Rhet.* I 11, 1371b 5-10), è espresso in maniera semplice e discorsiva; il seguito grammaticale di questo τό τε... μιμεῖσθαι si trova più avanti, al r. 5 καὶ τὸ χαίρειν, e i termini essenziali del concetto sono al r. 4 μαθήσεις e al r. 5 χαίρειν. Dunque le cause naturali che danno origine alla poesia sono la μάθησις e l'ἡδονὴ prodotte dalla μίμησις, che è un istinto naturale dell'uomo: l'imitazione procura conoscenza (μάθησις, apprendimento) e diletto (τὸ χαίρειν, r. 16 ἡδονή, il piacere). Da quanto poi è detto nel § 2, risulta che le nozioni del piacere e della conoscenza, quando derivano dalla imitazione artistica, sono permutabili fra loro nell'animo umano; ved. inoltre le note a 1, 1, 1-2.

8. λυπηρῶς: è qui un primo accenno ai casi dolorosi e luttuosi, che saranno poi indicati come essenziali nel racconto tragico, e che d'altra parte procurano piacere quando non sono realtà, ma imitazione artistica (r. 9 χαίρομεν θεωροῦντες). L'accenno è importante, perché prelude al concetto di catarsi (6, 2). Si veda anche *Rhet.* I 11, 1371b 8: κἂν ᾖ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον (che si riferisce espli-

citamente anche alla poesia, ποιητική, e al piacere che dà l'imparare attraverso la mimesi), οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει: « ... anche se non è piacevole per sé stesso l'oggetto raffigurato; non deriva da ciò il piacere, bensì dal ragionamento che si fa su di esso, concludendo che questa figura rappresenta quel certo oggetto; così avviene di acquistare una conoscenza ».

16. ἡδονήν: in questo caso il piacere è dato dalla conoscenza tecnica che si ricava dagli oggetti rappresentati, e non dal riconoscere l'oggetto imitato dall'artista.

19. ῥυθμοῦ: oltre che l'imitare (§ 1), sono istinti naturali l'armonia dei suoni (musica e canto) e la misura ritmica. Qui ῥυθμὸς allude anche alla danza (ved. 1, 3, 16; 1, 5, 43), ma più ancora significa la nozione generale di ritmo, non solo nei movimenti della danza, ma anche nell'espressione verbale; ciò risulta dal successivo inciso relativo ai μέτρα, ossia alla versificazione. Con ciò A. spiega perché la poesia fin dalle origini adottò non un linguaggio prosastico, bensì metrico. <

25. πρῶτον: si noti che A. pone alle origini della poesia non le composizioni epiche o drammatiche, ma quelle « liriche », come invettive ed elogi (ψόγους... ἐγκώμια), in quanto appaiono più spontanee e meno elaborate. Tutta questa ricostruzione delle origini è di gusto naturalistico e illuministico, ma anche aristocratico. È notevole infatti che A., in tale quadro, dia maggiore peso agli argomenti plebei che a quelli seri (come risulta dal seguito), in quanto più congeniali alla massa degli uomini e quindi più spontanei e naturali. <

28. τοιοῦτον ποίημα: si riferisce alle composizioni di argomento plebeo (τῶν φαύλων, ai rr. 24-25); infatti poi si parla del *Margite* e di simili composizioni che adottarono il metro giambico, e non l'esametro epico. Apparentemente τοιοῦτον si riferisce a ψόγους del r. 25, ma piuttosto genericamente, per indicare soltanto gli argomenti plebei; infatti subito dopo si precisa (r. 36: οὐ ψόγον) che il merito del *Margite*, nello sviluppo storico della poesia, consisteva proprio nell'avere abbandonato la forma dell'invettiva, e di avere invece presentato una trama composta di fatti comici. <

29. ἐκείνου: di Omero. Nessun dubbio dunque, per A., che il *Margite* fosse opera autentica come l'*Iliade* e l'*Odissea*, e ciò risulta anche dalla citazione che ne fa in *Eth. Nic.* VI 7 (ὥσπερ Ὅμηρός φησιν ἐν τῷ Μαργίτῃ). Di quel poemetto eroicomico noi conosciamo soltanto qualche frammento; un papiro di Ossirinco (P. Oxy. 2309, di cui forse a torto è stata contestata l'attribuzione al *Margite*) ci mostra la mescolanza dei metri. <

33. σπουδαῖα μάλιστα: il μάλιστα « soprattutto » si riferisce a κατὰ σπουδαῖα, e non a ποιητής. Di solito s'interpreta il testo

come se dicesse che Omero fu un eccellente poeta (μάλιστα ποιητής) nel genere serio, perché lui solo (μόνος γὰρ) compose bene e in maniera drammatica. Il contesto dice invece: Omero poetò specialmente nel genere serio (κατὰ σπουδαῖα μάλιστα), ma anche nel genere comico con il *Margite*; e poiché (γὰρ) il suo stile narrativo aveva forma drammatica, offrì il modello per la struttura della tragedia ma fu anche il primo ad offrire il modello per la commedia, perché nel *Margite* rappresentò il ridicolo in forma drammatica (τὸ γελοῖον δραματοποιήσας). Quindi il γὰρ non ha valore conclusivo rispetto alla frase secondaria precedente (ὥσπερ... ἦν), ma giustifica il confronto che per sé stesso si prospetta con l'iniziale ὥσπερ, e inoltre ha valore anticipatorio rispetto alla frase principale successiva (οὕτως... ὑπέδειξεν). Quanto al testo tramandato e vulgato, μόνος γὰρ, soltanto il Gudemann, nel suo commento p. 127, ha sollevato qualche obbiezione sulla consistenza di quel μόνος riferito ad Omero; non se n'è mai dubitato, perché la lezione sembra confermata da un passo analogo (24, 6: μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ...), che però si inserisce in un contesto differente: là il μόνος riferito ad Omero è pienamente giustificato, mentre qui non lo è. Qui, se si legge μόνος γὰρ, il γὰρ evidenzia un rapporto logico che non c'è (« fu poeta di soggetti seri, infatti fu il primo a comporre bene e in forma drammatica »); ed è forse per questo che il rapporto logico viene creato inconsciamente attraverso l'erronea interpretazione di μάλιστα unito a ποιητὴς nel senso di « poeta eccellente ».

34. μόνον γὰρ...: « solamente (dico) non che buone ma anche drammatiche mimesi compose ». L'avverbio μόνον ha valore correttivo in senso aggiuntivo, « solo si aggiunga infatti ». Dopo aver detto che Omero è autore sia del *Margite* sia di poemi seri, A. deve ora aggiungere che compose in maniera drammatica; infatti vuole poi dimostrare che l'epica omerica offrì gli schemi per tutte le opere teatrali per quanto riguarda le « forme » dell'arte poetica, cioè non solo l'« oggetto », serio oppure ridicolo, ma anche il « modo », drammatico. Perciò viene inserita, fra la premessa e la conclusione, la frase μόνον γὰρ..., in cui il γὰρ assume valore prospettico in quanto convalida il valore selettivo di μόνον. Il senso dell'intero periodo è questo: Omero fu poeta di soggetti nobili soprattutto, e non soltanto componeva bene (οὐχ ὅτι εὖ... ἐποίησεν), ma basta unicamente rilevare (μόνον) che dava anche una struttura drammatica alla sua narrazione (ἀλλὰ καὶ... ἐποίησεν); in tal modo, con il *Margite* indicò le caratteristiche della commedia, come indicò con i poemi seri le caratteristiche della tragedia: cioè casi luttuosi in forma drammatica per la tragedia, e casi ridicoli in forma drammatica per la commedia. οὐχ ὅτι... ἀλλὰ καὶ: l'espressione è simile od equivalente alla più usuale οὐ μόνον... ἀλλὰ καὶ (*non solum sed etiam*), ma presenta un ὅτι dichiarativo che non è senza signifi-

cato. Si veda *Pol.* VII 11, 1331a 10: εἰ δὴ τοῦτον ἔχει τὸν τρόπον, οὐχ ὅτι τείχη μόνον περιβλητέον, ἀλλὰ καὶ τούτων ἐπιμελητέον ὅπως... (« se la cosa sta così, (dico) non che soltanto si deve cintare di mura una città, ma anche badare che le mura servano sia per ornamento sia per la difesa »). Altri esempi rilevati dal Bonitz (*Index Aristotelicus*, p. 539b) sono in *de generatione animalium* IV 1 (765a 19) οὐχ ὅτι ἅπαξ ἀλλὰ πλεονάκις « non solo una volta, ma spesso »; *de an.* II 7 (419a 21) οὐχ ὅτι ἀκριβῶς, ἀλλ' ὅλως οὐδὲν ὀφθήσεται « non solo non si vedrà distintamente, ma non si vedrà affatto »; *An. pr.* I 41 (49b 22) εἰ μὲν οὖν τὸ A τῷ B ὑπάρχει, μὴ παντὶ δὲ... ἀνάγκη τὸ A οὐχ ὅτι οὐ παντί, ἀλλ' οὐδ' ὑπάρχειν « ... ne consegue per A di non appartenere a C non che totalmente, ma neppure appartenergli semplicemente ». Per l'uso cosiddetto pleonastico di ὅτι ricordo per es. Platone, *Apol.* 40d μὴ ὅτι ἰδιώτην τινά, ἀλλὰ βασιλέα, e specialmente *Symp.* 179b οὐ μόνον ὅτι ἄνδρες ἀλλὰ καὶ γυναῖκες.

34-35. εὖ ... ἐποίησεν: il concetto che Omero fu un narratore eccellente è espresso qui, e non nella frase precedente. Si noti inoltre che il comporre « bene » si riferisce allo sviluppo del racconto (cfr. 7, 2, 12 τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους), cioè all'« oggetto » dell'arte (compresi i caratteri, ἤθη; ved. 15, 6-7), e non si riferisce al « mezzo » ossia al linguaggio (ma ved. 6, 8, 50-51 ῥήσεις... εὖ πεποιημένας).

35. δραματικάς: vuole indicare semplicemente il « modo » della mimesi come « forma » dell'arte, descritto in 3, 1 (con esplicito riferimento ad Omero: ἕτερόν τι γιγνόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ). Vedasi anche 24, 6: εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα.

36. πρῶτος: fu il primo in ordine di tempo, ma anche di merito; prima di Omero (r. 25) non si ha nulla da citare di comparabile, e A. suppone che prima di Omero le composizioni di argomento plebeo si riducessero a ψόγοι (r. 25). Giustamente A. immagina che, se prima di Omero ci fossero state poesie elaborate con gli stessi criteri formali che Omero usò, si sarebbero conservate nella memoria degli uomini in virtù dell'arte; lo stesso A., altrove (*de philosophia*, fr. 7 Ross), negava l'esistenza del leggendario poeta Orfeo. Si osservi d'altra parte che questo πρῶτος non giustifica al r. 34 il μόνος del testo vulgato; i due aggettivi non si corrispondono, e la priorità di Omero nel senso indicato (πρῶτος) non significa che Omero fu anche l'unico (μόνος) a presentare le trame dei racconti in maniera drammatica; infatti la maniera dei poeti ciclici e degli epigoni ricalcava lo stile omerico, sotto questo rispetto, anche se con minore vigoria poetica.

37. Μαργίτης: già in Platone, *Resp.* 508d, si trovava definito Omero come duce della tragedia, ἡγεμὼν τῆς τραγῳδίας; ora A., considerando che il *Margite* è opera sua, estende il concetto anche

alla commedia, e Omero viene ad essere considerato l'ispiratore di tutta quanta la poesia greca.

48. ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων: « cominciare da principio » nel senso di guidare la fila dei coreuti e intonare il canto del ditirambo. Il momento che A. indica come origine della tragedia riguarda essenzialmente il « modo » della mimesi (ved. 3, 1): avvenne quando il corifeo, invece del canto all'unisono, istituì una maniera dialogica con il canto del coro. Ciò s'inquadra benissimo nella teoresi aristotelica, e il « modo » è essenziale per definire la tragedia (ved. 3, 2). Inoltre A. indica indirettamente quale fu l'ambiente cultuale in cui nacque la nuova forma della tragedia: il culto dionisiaco, come risulta qui dalla menzione del ditirambo (dedicato a Dioniso nei primordi) e poi dall'accenno ai Satiri e all'elemento satiresco del culto dionisiaco (rr. 57-61). Queste nozioni qui offerte da A., che si accordano con testimonianze di altra fonte (a parte il noto ditirambo dialogico di Bacchilide, che non prova nulla), sono incontrovertibili; e da queste naturalmente non può prescindere tutta la varia problematica che nei tempi moderni si è costruita sulle origini della tragedia greca, attraverso una teoresi da cui A. prescinde (ved. A. Lesky, *Storia della letteratura greca*, trad. italiana, Milano 1969[3], p. 298 sgg., con varia bibliografia).

48-49. ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά: è sottinteso ἐξαρχόντων, ved. la nota precedente. Quindi anche qui si vuol dire che la commedia nacque quando il capofila di una processione fallica istituì un dialogo con il canto del coro. Ma è una ricostruzione fatta sul piano induttivo e sistematico, piuttosto che documentario; sui primordi della commedia le testimonianze dovevano essere molto più scarse che per la tragedia (ved. 5, 2, 7-11). L'origine anche per la commedia è indicata da A. in un ambiente cultuale, forse dionisiaco, la religione agreste e quindi plebea; ciò si accorda con l'altra ricostruzione tipologica e illuministica sulle origini prime della poesia, esposte in 4, 3, 22-26. Ma la connessione dionisiaca, prospettata da A., non può essere suffragata in qualche altro modo: non giova il fatto che gli agoni drammatici anche per la commedia, ad Atene, furono istituiti in connessione con le feste dionisiache, né giova ricordare che su una processione falloforica si svolge la trama delle *Nuvole* di Aristofane. È tipologico anche il riferimento che fa A. ad un costume popolare e carnevalesco ancora in uso al suo tempo (διαμένει νομιζόμενα).

5, 9. ἄρχων : in Atene spettava ad uno dei governatori, e precisamente all'arconte « eponimo », la mansione di regolare le gare e quindi le rappresentazioni teatrali; « assegnare il coro » significava ammettere alle gare drammatiche l'opera di un poeta, perché fosse allestita per lo spettacolo mediante il contributo finanziario di un « co-

rego », cioè di un cittadino a cui si caricava la spesa della preparazione e dell'allestimento dello spettacolo. Sappiamo che le rappresentazioni ufficiali di commedie ad Atene furono istituite solo dal 486 a. C.

13. <ὡς>: « alla maniera » dei primi commediografi siciliani. I nomi di Epicarmo e Formo (sic) sono documentati anche in un passo parallelo di Temistio (*Orationes* 27, 327b: κωμῳδία τὸ παλαιὸν ἤρξατο μὲν ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμός τε καὶ Φόρμος, κάλλιον δὲ Ἀθήναζε συνηυξήθη). Il supplemento di <ὡς> da me proposto (in « Studi ital. di filol. class. » 1956, p. 126 sg.) è inteso a risolvere la piccola difficoltà sintattica del testo tramandato. I due nomi non sono da espungere come una glossa erudita penetrata malamente nel testo (ved. anche la nota successiva). Nella versione araba l'inciso è stato alterato, attraverso la precedente traduzione siriaca, per una incomprensione del testo originale (l'arabo di Z significa, press'a poco: *ut missus fiat omnis sermo qui est per compendium*, e forse riflette un testo travisato così: ὡς ἐπιχαρῇ ὃς κατ' ἀφορμῆς al posto di ὡς ἐπίχαρμ-ος καὶ φόρμις). Su tutta la questione ved. anche M. D. Petruševski in « Živa Antika » 1963, pp. 313-21.

13-14 Ἐπίχαρμος: ved. 3, 3, 15-16, dove al nome del poeta siracusano (vissuto fra il sec. VI e il V) sono fatti seguire nel tempo i comici ateniesi Chionide e Magnete (prima metà del sec. V; ved. A. Lesky, *Storia della letteratura greca*, cit., pp. 314-5). Ma ora, dopo i siciliani Epicarmo e Formide, viene fatto il nome dell'ateniese Cratete, perché non si tratta più di dare un'indicazione cronologica, ma di precisare chi fu il primo che ad Atene seguì la maniera epicarmea di comporre commedie evitando l'aggressività e la satira contro persone singole e reali. Questo merito viene qui attribuito a Cratete, che fu attivo sulle scene ateniesi verso la metà del sec. V, fino al 430, fra l'età di Cratino e quella di Eupoli. Aristofane lo ricorda, insieme a Magnete e a Cratino, nella parabasi dei *Cavalieri*, che furono rappresentati nel 424. Da questi altri poeti, compresi i più recenti di lui, Cratete si distinse, come apprendiamo qui da A. e anche da Aristofane (*Equ.* 537-40; *Thesm.* fr. 333), perché aveva programmaticamente escluso dalle proprie composizioni la ἰαμβικὴ ἰδέα (cfr. Orazio, *Serm.* I 4, 1 *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae* ecc.). Si noti che ciò rappresenta un progresso per A., non per ragioni di ordine etico o sociale, ma perché corrisponde al principio teorico che la poesia è più filosofica della storia (9, 2, 9) ed espone l'universale, non il particolare. Si veda ora M. G. Bonanno, *Studi su Cratete comico*, Padova 1972, pp. 36-54. È molto importante il rilievo che A. dà a Cratete nella storia letteraria greca: la sua maniera finì per imporsi allo stesso Aristofane nelle ultime commedie (fra le quali abbiamo il *Pluto*), e la nuova moda, sollecitata anche dalle mutate condizioni politiche di Atene,

prevalse durante il corso del sec. IV e determinò la tipologia della cosiddetta « commedia nuova », di cui abbiamo, dopo l'età di A., la maggiore testimonianza in Menandro. Così la nuova moda, insieme ai motivi teorici di A., preludeva alle caratteristiche essenziali di quella nuova cultura che l'età ellenistica rappresenta, in opposizione alla grecità classica.

21. περίοδον ἡλίου: mentre i poemi omerici raccontano una trama di fatti che si svolgono in quaranta o cinquanta giorni, le tragedie attiche concentrano l'azione drammatica in una sola giornata. Qui A. mostra di apprezzare normativamente tale pratica teatrale, e la considera un progresso (ved. al r. 23); difatti tale pratica concorda con i criteri teorici esposti in seguito (capp. 7 e 8) sulla coerenza e compattezza « somatica » e unità della tragedia. Si comprende quindi come da questo paragrafo della *Poetica* siano sorte le famose norme della unità di tempo e di luogo (oltre che l'unità di azione), teorizzate dai commentatori aristotelici del Cinquecento, specialmente dal Castelvetro; donde si ripercossero nella critica letteraria e nella pratica teatrale per molto tempo, in maniera eccessiva, e non senza equivoci (ved. G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954, p. 68). Ma la norma esiste di fatto in A., che fonda la teoria sulla realtà letteraria del suo tempo; nel caso presente la teoria aristotelica, o diciamo pure il suo precetto, interpreta un carattere specifico di quella che è l'arte classica (anche se non è certo un carattere essenziale dell'arte per sé stessa).

23. τοῦτο ἐποίουν: non abbiamo modo di controllare questa notizia di A., perché non conosciamo nulla delle trame delle tragedie più antiche. Forse A. allude qui a poeti più antichi di Eschilo, come Tespi, Cherilo, Frinico, Pratina, ma non necessariamente (il πρῶτον può riferirsi anche all'età di Eschilo, cioè al periodo delle prime innovazioni importanti nella struttura della tragedia; ved. 4,5-6); è poi possibile che l'antica maniera venisse qualche volta ripresa nella pratica teatrale (cfr. 18,5,31-33 a proposito di Agatone). Ma forse A. intende accennare alla struttura trilogica delle rappresentazioni tragiche, come l'*Orestea* di Eschilo, formata da *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*, e quindi distribuita in una lunga successione cronologica. Tale struttura, già da tempo in disuso, è di fatto disapprovata da A. (in 7,3) quando egli fissa teoricamente i limiti giusti di una composizione teatrale (cfr. anche 24,3).

6, 3. ἐκ τῶν εἰρημένων: si riferisce soprattutto ai capitoli iniziali, che trattano delle « forme » dell'arte poetica (mezzi, oggetti, modi); per quanto riguarda l'effetto della tragedia (al r. 9: catarsi) qualche accenno si può scorgere in 4, 1 e 2; l'argomento relativo alla dimensione e ai limiti del racconto (al r. 6) può ritenersi implicito in 4, 7 e 8.

4. οὐσίας: nell'usuale teoresi aristotelica, una definizione (ὅρος, ὁρισμός) deve comprendere le caratteristiche essenziali della cosa definita, così da dichiararne l'essenza in una maniera completa e inequivoca, cioè distintiva rispetto a nozioni affini, che nel caso specifico sono la commedia e l'epica (ved. 3,2).

5. μίμησις: è la parola basilare nella definizione di tragedia; ne indica la natura essenziale (ved. 1, 2), e governa tutto il lungo periodo. Dalla parola μίμησις dipendono, verbalmente, tutte le successive connotazioni, cioè πράξεως ... λόγῳ ... δρώντων, con cui sono indicati rispettivamente l'oggetto, il mezzo e il modo della mimesi tragica; infine (e ciò va notato in maniera particolare) con μίμησις è concordato il participio περαίνουσα dell'ultima frase, in cui viene indicata quella che è la caratteristica propria della tragedia e l'effetto che essa produce (τὸ ἔργον). Dunque la mimesi è l'essenza della tragedia; questo è il suo fine immanente (τέλος, ved. al r. 43), produrre la mimesi in quelle determinate forme; alla sua propria caratteristica corrisponde d'altra parte lo speciale effetto che essa produce (ἔργον, ved. nota al r. 43) suscitando i sentimenti specifici della pietà e della paura, per cui la tragedia si distingue in particolare dalla commedia (ved. 5, 1, 3). Nel τέλος e nell'ἔργον si riflette, praticamente, quella che è la generale capacità teorica della poesia, ossia il potenziale, la δύναμις dell'arte poetica (ved. 1, 1, 2). Si consideri che τραγῳδία, qui al r. 5, è intesa propriamente come ποιητική, non come ποίησις, e tanto meno ποίημα; ved. la nota a 1, 1, 1. <

6. τελείας: la trama delle vicende rappresentate (πρᾶξις) deve essere intera e completa (τελεία). Questo concetto interferisce con quello della dimensione di un'opera (μέγεθος), ma non era stato specificamente preannunciato in 4, 7 e 8, dove si parla di dimensioni e di episodi; viene invece minutamente illustrato in sèguito (cap. 7) e ribadito più volte. Analoga osservazione va fatta per l'altra indicazione (r. 8) che la πρᾶξις tragica deve essere tale da suscitare determinati sentimenti, cioè commiserazione e terrore; solo un accenno se ne può scorgere in 4, 2; ma è svolto ampiamente in seguito, ved. 9, 6, 46, e meglio 13, 2, poi specialmente nel cap. 14.

8. ἐλέου καὶ φόβου: di questi sentimenti, e per chi si provano e in quali circostanze, altrove A. ha trattato con minuzia. Oltre che l'*Etica Nicomachea* si veda *Rhet.* II 8 per la compassione (ved. la nota a 17, 2, 10) e *Rhet.* II 5 per il terrore. In che cosa consistano è brevemente spiegato qui in 13, 2, 15-17: la pietà si prova quando uno è sventurato senza sua colpa, la paura quando lo sventurato è comparabile con noi stessi. Si tratta dunque di sentimenti, o moti dell'animo, emozioni (πάθη), che si provano quando si assiste a determinate sciagure o pene o lutti di altre persone; sono i sentimenti che prova chi legge una tragedia o assiste allo spettacolo. E sono oggetto di catarsi (ved. r. 9); ciò spiega perché A. consideri <

solo questi sentimenti e non altri, e consideri degni della tragedia solo i fatti miserandi e tremendi (13,2): perché questi producono la catarsi, e non altri; o per questi si richiede la catarsi, e non per altri, come ira (*Rhet.* II 2), tenerezza e odio (*Rhet.* II 4), vergogna, invidia, emulazione. Non si deve poi cadere nell'equivoco esegetico di confondere qui tali sentimenti, ἔλεος e φόβος, con i παθήματα nominati subito dopo, che sono invece i patimenti altrui, cioè le sciagure e le pene e i lutti che colpiscono i personaggi dell'azione (δρώντων, r. 7), cioè i patimenti rappresentati nella mimesi tragica. Si veda anche 24,1, 5, per il significato di παθήματα, che è termine più concreto rispetto a πάθη; infatti πάθος è più propriamente « emozione » o « passione » come intensa sofferenza, anche se assume spesso un significato concreto; così al πάθος nominato in 11, 5, 30 accanto a peripezia e riconoscimento, corrisponde proprio παθήματα in 24, 1, 5 dove sono ripetuti gli « elementi del racconto ». In conclusione, διὰ ἐλέου καὶ φόβου non significa « attraverso casi di pietà e paura », che sarebbe traduzione ambigua, ma « mediante i sentimenti di pietà e paura » che suscita la tragedia nel lettore (14, 1, 4-7) o nello spettatore. τῶν τοιούτων: « di tal fatta », cioè τῶν ἐλεεινῶν καὶ φοβερῶν (13, 2, 5); sono tali nella tragedia i patimenti rappresentati, miserandi e tremendi (in senso tecnico). Al fine di evitare ogni equivoco, ho preferito tradurre « i patimenti rappresentati » invece che « tali patimenti ». Sono « tali » perché producono pietà e terrore, ma in quanto rappresentati dalla mimesi dell'azione tragica; ved. nota al r. 5. Per il valore di παθημάτων, da non confondere qui con ἐλέου καὶ φόβου, si veda ora M. Gigante in « Bollettino dei Classici, Accad. dei Lincei » 1972, p. 70; per l'interpretazione di παθημάτων come genitivo soggettivo ved. Mario Untersteiner, *Le origini della tragedia*, Milano 1942, p. 97, con precedente bibliografia.

8-9. παθημάτων κάθαρσιν: « la purificazione (che è propria) di quei patimenti », nel senso che ho detto or ora; è un genitivo soggettivo, o per lo meno di appartenenza (su questa linea si legga C. Diano, *Saggezza e poetica degli antichi*, 1968, pp. 215-69). Sono i patimenti (παθήματα) che, in quanto rappresentati dai personaggi, e non sofferti individualmente e nella realtà dallo spettatore, comportano la catarsi delle emozioni (πάθη) suscitate dalla tragedia: commiserazione e terrore. Di solito si è inteso, però, che il genitivo sia oggettivo, e cioè che la tragedia purifichi le passioni dell'uomo: all'interpretazione specifica della frase che è nel testo si sostituisce così il generale concetto di ciò che è la catarsi. La lettera del testo dice che la mimesi tragica lenisce gli stati emozionali (πάθη, ossia ἔλεος e φόβος) prodotti dai patimenti rappresentati (παθήματα): realizza la catarsi prodotta dai patimenti miserandi e paurosi che la mimesi raffigura. La concezione etica di A. non pre-

tende di annullare le passioni umane, ma di correggere la passionalità o l'emotività innata in molti uomini e latente in tutti (ved. *Pol.* VIII 7: ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχὰς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἧττον διαφέρει ἢ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος (la traduzione dell'intero passo qui avanti, in Appendice, p. 229). Ordunque la tragedia, in quanto μίμησις, produce quel particolare effetto che deriva dall'assistere a terribili patimenti altrui, che non appaiono meritati, bensì degni di commiserazione (ἔλεος), e nei quali lo spettatore s'immedesima, e ne prova terrore (φόβος), considerando che senza propria colpa potrebbero capitare anche a lui (ved. nota al r. 8, e il cap. 13, 2). Dunque lo spettatore prova forti sentimenti di pietà e di paura, ma ne ritrae piacere e giovamento: non solo il piacere (ἡδονή) che la mimesi per se stessa procura, insieme alla conoscenza (μάθησις: 4, 1-2), e non solo quello che la cessazione dell'angoscia produce al termine dello spettacolo, ma ne ritrae il giovamento che deriva dalla stessa soddisfazione dell'innata emotività, perché l'uomo per questa via raggiunge la liberazione da uno stato ossessivo. Dunque la mimesi dei παθήματα produce la catarsi dei πάθη, e ciò produce il piacere. Il concetto di catarsi in A. non è una nozione medica (la medicina delle affezioni psichiche) né etico-religiosa (la purificazione dell'animo attraverso idonei correttivi), ma è un concetto essenzialmente artistico-psicologico, e intimamente connesso con la nozione di mimesi, che è essenza e fine immanente della poesia. La catarsi risulta da due componenti, una psicologica (soddisfazione dell'innata emotività con effetto di rasserenamento psichico) e l'altra artistica (piacere della mimesi, pure innata nell'uomo: 4, 1-2); perciò nel seguito del trattato non si parla più di catarsi sotto il rispetto psicologico, bensì sotto il rispetto del piacere che alla mimesi si accompagna e alla catarsi consegue. Non si nomina la catarsi, ma il piacere, là dove si torna a discutere dell'effetto (ἔργον) della poesia; ved. 14, 2, 11-14 e 26, 7, 45.

Quindi non si trova, nella *Poetica*, quella specifica illustrazione del concetto e della dinamica del processo catartico che A. aveva annunziato in *Pol.* VIII 7, 1341b 38: τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον (« che cosa intendiamo per catarsi, ora lo dico semplicemente, ma meglio lo illustreremo nei libri dell'arte poetica » oppure nelle discussioni sulla poesia). È molto probabile che di catarsi A. avesse parlato diffusamente in uno dei tre libri del dialogo *Intorno ai poeti*, anche per rispondere alla condanna platonica della poesia come fomentatrice di smoderate passioni. Che il dialogo pubblicato *Intorno ai poeti* contenesse una trattazione sulla catarsi, sembra risultare da una testimonianza del neoplatonico Proclo, *in Platonis rem publicam commentarii*, vol. I, ed. Kroll, p. 49: τῷ Ἀριστοτέλει ...

καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων: « (La condanna di Platone offrì larga materia di critica) ad Aristotele e ai difensori delle opere teatrali che presero parte ai dibattiti contro Platone »; oppure si può intendere « che hanno parte nei dialoghi contro Platone », ma questo secondo significato non è esplicito nella lettera del testo. Del resto quella pagina della *Politica* spiega bene il concetto di catarsi musicale e poetica (ved. Appendice, p. 233); forse non era necessario ritornarvi sopra specificamente in un'altra opera acroamatica come la *Poetica*, ma in questa invece era inevitabile parlare del piacere come effetto catartico della mimesi. Inoltre, quando A. dice alla fine della *Politica* che tratterà della catarsi ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, è possibile che avesse in animo una trattazione sulla poesia in funzione sociale, e quindi da aggiungere idealmente al libro VIII della *Politica* che è dedicato all'educazione, e perciò alla musica, ma non anche alla poesia, come si attenderebbe.

10. λέγω δὲ: si noti che questo attacco del discorso, in questa forma (e non λόγον δὲ ἡδυσμένον μὲν λέγω ..., τὸ δὲ χωρὶς ...) sembra escludere che nel testo tramandato si possa ravvisare una lacuna proprio a questo punto, dove alcuni commentatori hanno voluto indicarla. Si è pensato che qui sia caduta per lo meno una frase che accennasse a spiegare il concetto di catarsi, oppure che ne annunciasse una trattazione da includere nel secondo libro, in rapporto alla commedia (cfr. 6, 2). λόγον: l'intero paragrafo è una breve chiosa a ciò che è detto nel § 2 in rapporto al « mezzo » di cui si serve la tragedia. La chiosa è collocata qui opportunamente, perché del λόγος si tornerà a parlare molto più avanti e con diverso intendimento (ved. 17, 1-2 per il rapporto fra le cose dette e la scena rappresentata, e poi capp. 19-22 per il λόγος come istituto linguistico, λέξις, e come linguaggio poetico; anche 25, 6-12). Ora invece si chiariscono quelli che sono nel complesso di una tragedia gli abbellimenti del « mezzo » artistico, cioè gli ἡδύσματα (cfr. 6, 13, 78) che conferiscono maggiore gradimento (ἡδύ). Il concetto era già stato formulato in 1, 5, dove l'espressione κατὰ μέρος corrisponde a quella usata qui al r. 6: χωρὶς ἐν τοῖς μορίοις.

11. χωρὶς τοῖς εἴδεσι: l'espressione riassume e abbrevia quella del r. 6, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, dove il dativo ἑκάστῳ è complemento di mezzo rispetto a ἡδυσμένῳ, e χωρὶς va collegato con ἐν τοῖς μορίοις. E giustamente dice εἴδη, « forme », perché si tratta dei « mezzi » come forme dell'arte (cap. 1); infatti li ha nominati nella frase precedente, ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος (cfr. 1, 3, 16 ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ); ora ne nomina solo due, « metri » e « canto », μέτρων ... μέλους, in quanto il metro comprende anche il ritmo verbale, e il canto comprende sia la musica (ἁρμονία) sia il ritmo verbale e orchestico, cioè metro e

danza. Dunque, nella prima frase, ῥυθμὸς svolge il concetto generico di misurazione ritmica che si riflette sia sulla musica sia sul canto oltre che sulle parole ossia metri (cfr. 4, 3, 19-20); d'altra parte ἁρμονία e μέλος non sono termini superflui o coincidenti fra loro, perché l'uno è la musica strumentale e l'altro è il canto a solo e il canto corale (cfr. cap. 12), ossia la parola musicata e cantata e danzata. Il gusto analitico di A. si dimostra in ogni occasione (qui avanti vedremo che distingue fra loro, come fattori di un'opera d'arte, il racconto e l'espressione dei caratteri, e il linguaggio e l'espressione del pensiero, e più avanti distinguerà la trama del racconto dagli sviluppi o episodi del racconto). Ora dunque ha analizzato distintamente i fattori, tra di loro interferenti, del λόγος ἡδυσμένος nella tragedia; invece in 1, 5 (dove si parla non del λόγος, ma di tutti i « mezzi » dell'arte) i termini ritmo, canto e metro, valgono per danza, musica, e λόγος (naturalmente versificato), come erano indicati in 1, 3, 16. Se non si tiene conto di sottigliezza analitica e di variabilità terminologica (ved. anche la nota a 1, 3, 24), si rischia di non comprendere la presenza di καὶ μέλος nel r. 11, dove a torto si è voluto espungere questa parola o sostituirla con μέτρον.

14. ὄψεως κόσμος: l'allestimento dello spettacolo è qui considerato come un « elemento » (μόριον) della tragedia, in quanto corrisponde a uno dei « modi » dell'arte poetica, che sono « forme » (εἴδη) dell'arte; corrisponde al modo drammatico, definito in 3, 1, 5. Tale modo, in quanto si realizza come spettacolo, sarà di qui innanzi indicato con il termine di ὄψις, che significa propriamente « visione ». Più avanti A. chiarisce che lo spettacolo non è necessario per un giudizio sulla poesia (6, 13; 26, 3; cfr. 14, 1, 7-8); e tale osservazione è tanto più rilevante in un'epoca in cui la lettura era riservata a pochi (gli ἐπιεικεῖς nominati in 26, 2, 13), mentre la popolazione unicamente assisteva alle rappresentazioni degli agoni drammatici e non leggeva il testo delle tragedie. È per questo motivo sociale che A., realisticamente, tiene conto anche delle esigenze che sorgono dalla ὄψις, e che il poeta non deve trascurare durante la composizione dell'opera; a tali esigenze che il mestiere impone A. accenna specialmente in 15,8 e in 17,1 e 2.

33. αὐτῶν: « di quelli ». Questo pronome è per sé stesso sovrabbondante, ma si giustifica grammaticalmente in quanto è riferibile al soggetto di μιμοῦνται (rr. 30-31); non sono pochi « di loro » (per così dire, ὡς εἰπεῖν), cioè sono parecchi – fra quelli che fanno l'imitazione – coloro che impiegano questi elementi come forme dell'arte. Difatti sono tutti quelli che concorrono alla rappresentazione. Mentre per la recitazione dell'epica basta il poeta o il rapsodo, per la rappresentazione teatrale occorrono gli attori e i coreuti e i musicisti, oltre al poeta, e il corego per la scenografia

e i costumi (14,1,7-8; 6,13,81-83). Perciò A. dice che il « modo » ossia lo spettacolo comprende tutto, cioè « oggetti » e « mezzi » della mimesi tragica: καὶ γὰρ ὄψις ἔχει πᾶν (r. 34). Che cosa sia questo « tutto », lo spiega aggiungendo l'enumerazione degli altri cinque elementi della tragedia, di cui tre riguardano l'« oggetto » (racconto, caratteri, pensiero) e due i « mezzi » (linguaggio, musica). Per la storia del testo e dell'esegesi in questo punto controverso ved. F. Donadi, *Note al cap. VI ecc.*, « Atti Acc. Patavina », LXXXIII 1970-71, parte III, pp. 413-51; ivi sono anche esposti, pp. 436-41, i curiosi equivoci di commentatori del Cinquecento sulla classificazione dei sei elementi.

37. πράξεως: questa mi pare la lezione da preferire, e non la variante πράξεων del codice riccardiano accolta nel testo dal Kassel (1965). Il singolare πράξεως sottolinea meglio la contrapposizione con il plurale ἀνθρώπων, e concorda meglio con il concetto fondamentale che la πρᾶξις di una tragedia deve essere unitaria (cap. 8). Si veda specialmente 6,10,63, per la correlazione di μίμησις πράξεως con πραττόντων. καὶ βίου: la vulgata legge tutto di seguito καὶ πράξεως καὶ βίου. Ma una vita umana (ved. 8,1,2-3) non è unitaria nel senso richiesto dall'azione tragica (capp. 7 e 8); ciò è chiarito specialmente in 8,1-2 con gli esempi della vita di Eracle e di Ulisse. Neppure si può intendere che la tragedia sia mimesi di vita in senso realistico, perché il concetto esulerebbe dal contesto, come esula dall'interno trattato. Ciò posto, mi pare necessario, dopo πράξεως, cominciare un nuovo periodo in modo che βίου dipenda da εὐδαιμονία, « la felicità della vita ». Nel seguito infatti si parla del fine della vita (τέλος), che secondo l'etica aristotelica è la felicità e si consegue attraverso le azioni che ognuno compie.

43. τέλος: qui è detto nella maniera più limpida che « il fine » dell'arte è la mimesi (cfr. 25, 1, 23), e si tratta del fine immanente (come la felicità è il fine della vita). Non si tratta dello scopo finale; questo è definito piuttosto dall'ἔργον, che è l'effetto della mimesi (ved. 6,2,8; 13,1; 25,1,23). Non bisogna confondere od equiparare i due concetti di τέλος e di ἔργον. Naturalmente il fine è più e meglio conseguito quando il mestiere dell'artista e le qualità della mimesi sono migliori (ved. 13,2,6 ecc.); l'intero trattato della *Poetica* vuole appunto indicare come si raggiunge meglio questo fine, e meglio anche l'effetto (26,7,45-47).

48. Ζεῦξις: ved. la nota a 2,1,6.

55. μύθου μέρη: già qui si preannuncia il rilievo che nella dottrina aristotelica sull'arte drammatica assumono i precisi concetti strutturali di « peripezia » e di « riconoscimento » (ved. capp. 10-11; 16; 18,2 e 6). Ci sono ragioni storiche e teoretiche, che confortano questa indicazione della « peripezia » e del « riconoscimento » come elementi qualitativi del racconto tragico. Ciò dipende

anzitutto dalla obbiettiva osservazione delle tragedie reali: la ἀναγνώρισις, che si inserisce in una « peripezia » o la determina, si riscontra di fatto in parecchie tragedie di Sofocle e di Euripide; tale moda poi si rinvigorì nel corso del sec. IV, specialmente attraverso la Commedia Nuova, come possiamo constatare nelle commedie superstiti di Menandro: per esempio la trama del *Dyscolos* si sviluppa attraverso la peripezia (la caduta del protagonista nel pozzo), ma il *Sicyonios* si basa sul riconoscimento del protagonista come cittadino ateniese. La ragione teoretica, ugualmente basata sul successo reale che avevano ottenuto alcune tragedie rispetto ad altre, dipende dalla necessità della concentrazione emotiva indispensabile alla composizione teatrale (26,5), al fine di suscitare nella maniera più intensa i sentimenti della commiserazione e del terrore (14,1); di qui deriva la superiorità della trama « complessa » rispetto a quella « lineare » (13,2) e di qui dipende il maggiore « effetto » che viene prodotto negli spettatori da improvvisi casi che destano meraviglia (18,6). Perciò ora A. dice che περιπέτεια e ἀναγνώρισις sono gli elementi principali (τὰ μέγιστα, rispetto ai soli fatti luttuosi delle trame « lineari ») con cui la tragedia ψυχαγωγεῖ (« trascina l'animo ») dei lettori o del pubblico.

65. διάνοια: « pensiero ». Sono i pareri e i ragionamenti che vengono espressi dai personaggi e che giustificano razionalmente il processo logico dell'azione o trama di una tragedia. Si noti che, nell'analisi aristotelica, il pensiero è un « elemento » autonomo dell'arte, e distinto dagli altri, in particolare dal linguaggio o espressione verbale, che viene considerata a sé, e trattata essenzialmente sotto l'aspetto lessicale e morfologico, neppure sintattico (ved. 19,2). La trattazione del « pensiero » come elemento dell'arte viene ripresa brevemente nel cap. 19, e subito accantonata; tale omissione è importante, perché sottolinea lo scarso peso che ha l'elemento raziocinante nel fatto artistico, essenzialmente definito dalla mimesi: dei tre « elementi » che si presentano come « oggetto » dell'arte, il racconto e i caratteri (cap. 15) richiedono nell'analisi aristotelica della poesia un'attenzione molto maggiore che il pensiero; d'altra parte il linguaggio è considerato come « mezzo » al pari della musica. <

74. τῶν μὲν λόγων: l'« oggetto » della poesia, costituito da racconto, carattere e pensiero, si realizza complessivamente nel λόγος, come l'oggetto di una pittura si realizza nel disegno (ved. 6,10,60-63); il linguaggio è il « mezzo » della poesia come il colore è il mezzo della pittura. Ora qui, dunque, il vocabolo λόγοι riassume in sé stesso i tre elementi dell'« oggetto » della poesia, e in più l'elemento del « mezzo », che è la λέξις. Poi a τῶν μὲν λόγων viene contrapposto τῶν δὲ λοιπῶν (r. 78), cioè ai quattro elementi che sono λόγος vengono contrapposti gli altri due, che non rien-

trano nei λόγοι, perché non usano il mezzo della parola (λέξις), ma le armonie musicali e l'allestimento scenico (ved. a r. 14). Pertanto non c'è dubbio che l'espressione τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων è giusta per la sostanza; e lo è anche formalmente, nel senso che sono λόγος o λόγοι una narrazione o un poema epico (20,7,54), ed è λόγος una narrazione drammatica in quanto si prescinda da musica e rappresentazione (17,3,1). Da un altro punto di vista il λόγος è un elemento della λέξις, per cui ved. 20,1,1-3, e 20,7.

78. ἡδυσμάτων: ved. 6,3.

79. ἀτεχνότατον: « estraneo all'arte per sé stessa », estraneo alla ποιητική. Con ciò A. non si preclude di accennare anche a particolari dello spettacolo, e ad esigenze sceniche, quando tratterà della ποίησις (15,8; 17, 1-2; cfr. 18,2; 26,1-4).

80. ὡς γὰρ: lett.« in quanto difatti » (« appunto perché »); la congiunzione ὡς ha valore causale-esplicativo, cfr. ὡς γὰρ in 26,1, 4. La particolarità sintattica consiste nel γάρ, che è inserito nella frase secondaria organicamente, cioè senza l'appoggio di successiva frase principale. La lezione vulgata ἡ γὰρ è una banalizzazione del testo (ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις), che deriva dai codici recenziori; e non ha peso il fatto che anche in B si riscontri, perché il consenso in variante banale non è dirimente per la *recensio*. Quanto al concetto generale (cfr. 26,3,22-24 e 29-30), la differenza delle due lezioni comporta solo una sfumatura di significato; il testo non dice « la potenza della tragedia sussiste anche senza la rappresentazione », sibbene: « l'arte tragica possiede potenza (una sua potenza) anche senza la rappresentazione »; cfr. 1,1,2 δύναμιν ἔχει. Ogni arte o scienza è « potenza », ossia ha in sé un potenziale (cfr. *Metaph.* VIII 2, 1046b 2: πᾶσαι αἱ τέχναι καὶ αἱ ποιητικαὶ ἐπιστῆμαι δυνάμεις εἰσίν· ἀρχαὶ γὰρ μεταβλητικαί εἰσιν ἐν ἄλλῳ ἢ ᾗ ἄλλο ... ἡ δ'ἐπιστήμη δύναμις τῷ λόγον ἔχειν); per la δύναμις della tragedia ved. la nota a 6,2,5.

7, 15. ἐπεὶ ...: tutto il paragrafo è un esempio tipico di struttura orale dello stile aristotelico, e contiene un netto e vistoso esempio di anacoluto grammaticale. Il verbo principale è δεῖ al r. 22 (collegato con εἶναι al r. 25), ma il δεῖ è introdotto da un ὥστε, come una frase secondaria consecutiva. Altri esempi di anacoluto in 9,6,45-47; 17,3,17-19; 17,5,32-36. Esempi di complessa struttura discorsiva sono in 2,1; 13,2; 22,3; 23,1 (anche 23,3,15-20). Normale è invece la frase semplice e rapida, ed anche la frase contratta, con soggetti o verbi sottintesi. Tutto ciò rispecchia il tipo di discorso colloquiale che dà impronta e vivacità a questa prosa didattica delle opere acroamatiche di A.; ved. anche a 11,5; 12,3; 20,4,30-32.

8, 2. τῷ ἑνί: occorre avvertire che non è maschile, ma neutro (τὸ ἕν, come al r. 17 μίμησις ἑνός). È qui espresso dapprima un concetto generale: pertanto la frase non è tautologica rispetto alla successiva, in cui ἑνός è maschile al r. 3 (πράξεις ἑνός).

11. πληγῆναι: questo momento della vita di Ulisse, la caccia al cinghiale del monte Parnaso e la ferita che ne riportò, è descritto in *Od.* XIX 393-466; è un lungo episodio, ma è inserito occasionalmente nel racconto del bagno di Euriclea (ved. qui 16,2), come un brano eterogeneo, ossia come un μέρος che non appartiene alla trama essenziale; su tale concetto ved. 17,5; 23,3; 26,6. L'altro episodio citato, la pazzia finta da Ulisse (μανῆναι) per disertare la spedizione troiana, era narrato nel poema ciclico delle *Ciprie* (rr. 119-20 ed. Severyns, ved. qui avanti la nota a 23,3,24).

12. θατέρου: ved. a 10,2,10.

16. ταῖς ἄλλαις: l'espressione è un poco enfatica, come in 22,2,17. Dice tutte « le altre » arti mimetiche, ma si riferisce sostanzialmente alla pittura, che è già stata chiamata a confronto (1,3; 2,1; poi ved. 15,7; 25,1), e forse alla statuaria, cioè a quelle arti in cui l'oggetto della mimesi è definito materialmente e staticamente dal « mezzo » stesso che viene impiegato; non può riferirsi altrettanto bene alla musica e alla danza, nominate in 1,3.

9, 3. δυνατά: sono qui annunciati termini e concetti che poi trovano larga applicazione nel sèguito del trattato. Ciò che può accadere nelle umane vicende (οἷα ἂν γένοιτο), ossia il possibile (δυνατόν), diventa oggetto accettabile nella mimesi poetica quando corrisponde alla norma del verosimile (εἰκός) oltre che del necessario (ἀναγκαῖον): ved. specialmente 10,2,9-11; 11,1,3 e 8. Con ciò è già superata la concezione della mimesi come riproduzione meccanica della realtà. Più oltre, sotto speciali condizioni (24,7,46 e 9,62; 25,1,21-25; 25,14), A. giustifica nella poesia anche l'impossibile, ἀδύνατον, e l'irrazionale, ἄλογον; li ammette entrambi proprio allo scopo di un migliore raggiungimento di quello che è il fine, τέλος, e di quello che deve essere l'effetto, ἔργον, della poesia.

4. ἔμμετρα: per il concetto che il metro non è distintivo di poesia, ribadito anche più avanti in questo capitolo (9,4,32-33), si veda 1,4. D'altra parte, per l'importanza e la necessità del metro nella poesia, ved. 4,3,19; 4,7; 5,3,19.

9. φιλοσοφώτερον: troviamo qui esposto un altro di quei concetti della *Poetica* che hanno suscitato vaste risonanze o contrasti nella cultura moderna (ved. anche 6,13,79-81 e la nota a 5,3,21). Qui siamo ben lontani dalla concezione crociana dell'identità di filosofia e storia; il valore dianoetico della storia appare del tutto misconosciuto. Ma qui A. intende *historia* nel senso originario di informazione sui fatti accaduti, in quanto avvenimenti di cronaca, e

non nel senso di storiografia o critica storica. Potremmo dire che, secondo A., la *historia* espone il certo, perché riferisce ciò che è accaduto, invece la poesia costruisce il vero, perché attinge al possibile e al verosimile (r. 8) e quindi all'universale (rr. 10-13), anche quando si riferisce ad avvenimenti reali o a persone veramente esistite (rr. 19-23). È chiaro che, svolgendo quest'ultimo concetto anche riguardo alle narrazioni storiche, A. avrebbe potuto capovolgere il proprio apprezzamento della cronaca risolvendola in storia (ved. G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, cit., pp. 88-96). Ora invece ad A. qui importa capovolgere il concetto platonico della mimesi come cattiva imitazione della realtà, e per tale via giunge quasi a formulare il moderno concetto dell'arte come creazione (ved. la nota precedente e al r. 3).

16. ἤδη: qui A. ha notato una sostanziale evoluzione nella storia della commedia ateniese, dopo l'inizio del sec. IV fino ai suoi tempi (circa il 330 a.C.). È all'incirca il divario formale e sostanziale che possiamo cogliere fra le commedie di Aristofane e quelle di Menandro (successive all'età di A.). Commedie degli antichi (αἱ παλαιαί) e commedie del nuovo stile (αἱ καιναί) sono distinte da A., in *Eth. Nic.* IV 8, anche in base a un altro carattere (1128a 23 τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια): « nelle commedie antiche elemento del ridicolo era il turpiloquio, nelle nuove è piuttosto l'allusione; e la differenza è notevole rispetto alla compostezza ».

26. Ἀνθεῖ: questo *Àntheus* è il personaggio fiabesco di una storia popolare, e sostanzialmente inventata per la scena dal poeta stesso. Come risulta da posteriori testimonianze (Alessandro Etolo, e Partenio da cui è citato proprio A.) la storia amorosa e tragica di questo « Florindo » e di Cleoboa era ambientata a Mileto, e svolgeva una trama che nel nòcciolo era simile a quella di Ippolito e Fedra, ma diversa negli sviluppi, oltre che nei nomi dei personaggi; ved. C. Corbato, *L'Anteo di Agatone*, « Dioniso » XI 1948, n. 3-4, pp. 3-12. Per Agatone ved. a 18, 6, 39. <

38. ἁπλῶς: « semplicemente », cioè in senso assoluto, senza implicazioni eterogenee. È un avverbio del corrente *usus* aristotelico, specialmente nella logica, e corrisponde all'inciso ὡς ἁπλῶς εἰπεῖν, « per dirla schiettamente » (*Rhet.* I 1, 1355a 7 ἐνθύμημα... ὡς εἰπεῖν ἁπλῶς κυριώτατον τῶν πίστεων); cfr. 7, 3, 31 ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν. Per il significato del termine tecnico, ved. *Sophistici elenchi* 5, 167a 2: οὐ γὰρ ταὐτὸ εἶναί τι καὶ εἶναι ἁπλῶς (« essere in qualche modo è diverso dal semplicemente essere »). È usato anche in posizione annominale, p. es. *Sophistici elenchi* 8, 170a 12: ἔστι δ' ὁ σοφιστικὸς ἔλεγχος οὐχ ἁπλῶς ἔλεγχος, ἀλλὰ πρός τινα. Vedasi anche *Topica* VI 4, 142a 9: τὸ ἁπλῶς γνώριμον οὐ τὸ πᾶσι γνώριμόν ἐστι,... (« ciò che è semplicemente una cosa nota,

non è ciò che per tutti è noto, ma per chi ha buone capacità mentali; e così la salute in senso assoluto, τὸ ἁπλῶς ὑγιεινόν, è quella di chi sta bene fisicamente »). Ora dunque A. vuole ribadire quel carattere essenziale dell'unità (8,1) che debbono avere i racconti poetici per corrispondere alla norma artistica e al giudizio degli intenditori, e non per conformarsi alla pratica dei cattivi poeti (r. 41 τῶν φαύλων ποιητῶν) o alle preferenze degli attori (r. 42 διὰ τοὺς ὑποκριτάς); perciò dice οἱ ἁπλῶς μῦθοι. Qui A. prescinde anche da quelle strutture particolari del racconto poetico, di cui parlerà nel cap. 10; ivi si distingue un certo tipo di μῦθος che è definito ἁπλοῦς (cioè semplice, nel senso di lineare, senza « peripezia »), in opposizione al πεπλεγμένος « complesso ». Quindi è manifesto l'errore della tradizione manoscritta, che qui al r. 38 ha banalizzato ἁπλῶς μύθων in ἁπλῶν μύθων, anche per diretta influenza di 10,1 ecc.; ved. poi la nota a 13,4,24. μύθων καὶ πράξεων: il μῦθος è il racconto in generale, narrativo o drammatico, mentre la πρᾶξις è l'azione in senso tecnico, cioè il racconto teatrale, in forma drammatica, che può essere letto o rappresentato. I due termini qui non formano un'endiade; infatti in questi capitoli si parla sostanzialmente della tragedia, ma anche l'epica omerica e ciclica sono spesso presenti, e l'indagine di A. sulla tragedia deriva concetti ed esempi anche dall'epica: ved. 8,2 (appunto a proposito dell'unità del racconto, e poi 13,6).

39. ἐπεισοδιώδη: per il senso in cui sono usati qui questo termine e il vocabolo « episodi » (τὰ ἐπεισόδια), ved. il cap. 8 in generale, e poi specialmente 23,3 in relazione a 26,6. Si tratta di quelle composizioni che in 23,3,23 sono definite πολυμερῆ (esempio, un poema ciclico: le *Ciprie*, o la *Piccola Iliade*) e qui invece ἐπεισοδιώδη. I termini ἐπεισόδια e μέρη possono scambiarsi fra loro (cfr. μέρος in 23,3,20); altrove μέρη non sono le singole parti incoerenti fra loro di un unico poema, ma le parti episodiche che s'inseriscono nella trama unitaria di un poema omerico senza turbarne l'unità; ved. 17,5 e la nota a 26,6,40. Quindi l'*Iliade* è πολύμυθος (18,5,27), mentre la *Piccola Iliade* è πολυμερής; eppure in 26,6, 41 sono chiamati μέρη gli sviluppi episodici che concorrono ad ampliare la materia dei poemi omerici con brani eterogenei rispetto alla trama essenziale. Si veda l'Indice dei vocaboli, a p. 266.

41. φαύλων: cfr. *Metaph.* XIII 3, 1090b 20, dove è giudicata tragedia cattiva (μοχθηρά) quella « episodica ».

47. τὸ γὰρ: per l'anacoluto ved. nota a 7,3,15.

10, 1. ἁπλοῖ: per il significato del termine tecnico ved. nota a 9,5,38; per gli esempi di trama « lineare » in contrapposto a quella « complessa » ved. 18,2; 24,2.

10. διαφέρει...: è il concetto del *post hoc non propter hoc*; ved. 8,2,12-13, e la nota a 23,2,12. È un principio basilare della logica, anche se spesso viene eluso, come A. annota in *Rhet.* II 24, 1401b 31-34.

11, 4. ὡς εὐφρανῶν: il riassunto non è inesatto rispetto all'originale (però ved. anche H. C. Kamerbeek in « Mnemosyne » 1965, pp. 279-81). Il Tyrwhitt aveva notato soltanto che, se non avessimo l'originale di Sofocle, non capiremmo dall'accenno di A. come si svolgeva la peripezia nella trama dell'*Edipo re*. Il che è vero, ma ovvio, e lo stesso vale per ogni altro accenno di A. a testi poetici, perché gli uditori di A. conoscevano benissimo tali testi; oppure non ne conoscevano qualcuno, e allora l'accenno poteva essere rapidamente integrato durante la discussione dell'argomento. Ma l'*Edipo* è un testo che è presente spesso nella *Poetica*, e qui l'accenno allo sviluppo della peripezia è esatto: il messaggero giunge a Tebe per recare a Edipo la notizia della morte di Polibo ritenuto suo padre, e così rassicurarlo (εὐφρανῶν) dal timore del patricidio vaticinato, in maniera che Edipo non esiti a ritornare a Corinto; ma nel seguito, quando il messaggero vuole liberare Edipo (ἀπαλλάσσων) dall'altro timore di sposare la madre, e rivela che la vera madre di Edipo non è la moglie di Polibo, Merope, come Edipo credeva, e che Polibo non era suo padre, con ciò mette in moto la catastrofe; si faranno subito indagini sul pastore che raccolse Edipo infante, e così Edipo nella scena successiva scoprirà che la sua vera madre è Giocasta, e il padre era Laio ucciso da lui stesso. È in questa scena successiva che propriamente avviene la catastrofe (μεταβολή). Ma non bisogna cavillare sulle parole, cioè su ἀπαλλάξων (basta leggere ἀπαλλάσσων perché si coordini con ἐλθὼν e non con εὐφρανῶν): è vero che il messaggero non viene da Corinto con il proposito (ὡς... ἀπαλλάξων) di liberare Edipo dal timore di sposare la madre, ma tale proposito sorge poi dalla vicenda stessa, cioè dal colloquio con Edipo, e perciò il messaggero gli rivela che la madre non è Merope; già di qui comincia la peripezia, la μεταβολὴ εἰς τοὐναντίον, e comincia anche prima di questo primo « riconoscimento » (ved. r. 12), perché comincia in realtà dall'arrivo del messaggero (ἐλθών). Sulla estensione della nozione di peripezia, si veda 16,2,11 dove è detto che il riconoscimento di Ulisse da parte di Euriclea (*Od.* XIX) nasce ἐκ περιπετείας.

5. δηλώσας: accogliendo la variante di B, ἀπαλλάσσων, allora δηλώσας si coordina con ἐλθών (e non ἀπαλλάξων con εὐφρανῶν, come futuri con valore finale). Quindi ἀπαλλάσσων ha valore circostanziale rispetto a δηλώσας; per l'unione asindetica dei due participi ἀπαλλάσσων δηλώσας cfr. 17,5,36 (ἀναγνωρίσας ἐπιθέμενος). ὃς ἦν: cfr. ὃς εἶ nel v. 1068 dell'*Edipo*.

6. Λυγκεῖ: maggiori particolari su questa tragedia in 18,1.

19. ἔλεον ... φόβον: sono le emozioni fondamentali che suscita una tragedia, già accennate nella definizione di tragedia (6,2) e poi ribadite in 13,2.

24. ἀμφοτέρους: nell'*Ifigenia Taurica* si susseguono due riconoscimenti. Il primo avviene quando la sacerdotessa consegna a Pilade una lettera da portare ad Argo per Oreste, e allora Oreste, che è lì per essere immolato, si rende conto insieme a Pilade che la sacerdotessa è la propria sorella Ifigenia. Dopo di che Ifigenia, incredula, chiede ad Oreste di darle una prova di essere veramente Oreste, e allora il fratello ricorda i particolari biografici della loro vita comune nella reggia di Argo, e così Ifigenia si convince dell'identità di Oreste. Si vedano poi le note a 16,3,14 e 17. <

28. δύο μὲν οὖν...: tutto il paragrafo, elementare nell'espressione, con ripetizioni di frasi e di concetti, costituisce un momento tipico della maniera ordinativa dell'esposizione aristotelica. Si veda anche 12,1,1-3 a confronto con 12,3; più avanti la nota a 20,4,30-32. In particolare, il collegamento verbale che si istituisce fra quest'ultimo paragrafo del cap. 11 e il primo del par. 13 è inteso anzitutto a un chiarimento terminologico sui diversi significati tecnici della parola μέρη, come elementi del mito (enumerati qui), oppure dell'arte (cap. 6), oppure della struttura materiale della tragedia (cap. 12). Poi in 13,1 si riprende a parlare del μῦθος. Ciò posto, risulta chiaro che tutto questo brano del trattato ha il valore di un intermezzo, e in tale intermezzo appaiono giustificate la collocazione del cap. 12 e la schematicità di tale rapida rassegna delle sezioni di una tragedia. D'altro canto, nel cap. 12, l'accenno alle ripartizioni di una tragedia riprende l'argomento di 4,5-8 e più precisamente 4,8, 66-67.

12, 1. ὡς εἴδεσι: ved. la nota a 1,1,1 sul rapporto che intercorre fra gli « elementi » qualitativi della poesia e le « forme » dell'arte (εἴδη). Naturalmente non c'è nessun bisogno che il particolare espresso con ὡς εἴδεσι sia ripetuto anche al r. 13, nella frase ivi ripetuta; e perciò non deve essere supplito nel testo del r. 13 per congettura. Anzi al r. 13 si debbono intendere entrambi i tipi di μέρη qualitativi, tanto quelli dell'arte quanto quelli del racconto (11,5); ved. nota precedente. I due tipi di μέρη saranno poi accomunati anche in 18,2 (ved. commento) e in 24,1,3-4.

2. κατὰ δὲ τὸ ποσόν: « rispetto alla quantità », cioè alla estensione materiale di una tragedia; ved. le note ai rr. 4 e 14.

4. τούτου: cioè del χορικόν, di cui un μέρος è la parodo (τὸ μὲν) e un altro (τὸ δὲ) è lo stasimo. Rispetto al genere o alla « specie» (εἶδος) del χορικόν, queste sono specie o « parti » qualitative (μέρη) del χορικόν, che a sua volta è un μέρος quantitativo

(κατὰ τὸ ποσόν) della tragedia. Si veda *Metaph.* IV 25, 1023b 12 sgg., dove A. chiarisce i differenti valori che spettano al vocabolo e al concetto di μέρος (parte, elemento): il genere è parte nella definizione della specie, ma la specie è parte del genere in quanto è compresa nel genere; inoltre, sotto il rispetto quantitativo, la parte è la minore quantità che misura le altre maggiori, oppure è una parte quella in cui si suddivide una quantità, τὸ ποσόν (ved. la nota al r. 14).

5. ἁπάντων: a rigore è sottinteso τῶν χορικῶν. Generalmente s'interpreta che le sezioni nominate (ταῦτα) sono comuni a tutte le tragedie, e si sottintende un poco gratuitamente τῶν δραμάτων. Ma nel contesto il pronome ταῦτα è da riferire specificamente alla parodo e allo stasimo, e « tutti » andrebbe piuttosto riferito a quelli che cantano, cioè a quelli che impiegano anche il mezzo della musica oltre che il mezzo della parola; quindi sarebbe sottinteso τῶν χορευτῶν (così G. Hermann). In realtà, il nesso ἁπάντων κοινά « comuni a tutti » è un'espressione di stile parlato, in cui ἁπάντων precisa per sé stesso il valore cumulativo di κοινὰ in opposizione a ἴδια di valore singolativo. Su questa linea cfr. 6,7,1 οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν, ὡς εἰπεῖν (« non sono pochi, per così dire, quelli che... »). Ma se si vuole esplicitare il riferimento grammaticale che giustifica ἁπάντων, il termine sottinteso deve essere τῶν χορικῶν in rapporto al precedente χορικόν, ripreso dal pronome τούτου (ved. nota precedente). Il χορικὸν è l'elemento orchestrale, musicale, che il χορὸς di ogni tragedia realizza; di questo elemento (τούτου), presente in ogni tragedia, le due forme di πάροδος e στάσιμον sono « comuni a tutti », cioè ad ogni χορικὸν di qualsiasi tragedia. Dire κοινὰ μὲν ἁπάντων (τῶν χορικῶν) equivale a dire κοινὰ πασῶν τῶν τραγῳδιῶν, che sarebbe l'espressione attesa letterariamente. Secondo la terminologia aristotelica l'espressione è esatta, perché il χορικὸν è un μέρος quantitativo (κατὰ τὸ ποσόν) della tragedia, e come genere è « parte » nella definizione delle sue « specie » (ved. nota precedente); e queste specie, fra cui parodo e stasimo, sono μέρη qualitativi del χορικόν, e quindi comuni a tutto il genere del χορικόν, ossia « comuni a tutti i χορικά ».

6-7. πρόλογος... πρὸ χοροῦ παρόδου: ved. *Rhet.* III 14 (1414b 19; 1415a 19 sgg.), dove A. accenna alla funzione del prologo e si riferisce anche al tipo di prologo euripideo; d'altra parte cita Sofocle, per notare che nell'*Edipo re* posticipa (al v. 774 sgg.) quella che è la vera funzione di un prologo. Ora, invece, l'analisi di queste ripartizioni della tragedia non solo è sommaria e tipologica, ma puramente formale (« prologo è il pezzo che precede la parodo »). Analisi di questo tipo, qui come altrove (ved. la nota a 20,2,17; 20,7,51; 21,8,58), non svolgono a fondo un argomento, ma servono come indicazione della materia di tutti gli argomenti che rientrano in una certa indagine sistematica (μέθοδος: 1,1,5),

nel quadro generale della dottrina aristotelica; rispondono a un criterio di generale sistemazione dottrinaria. Vedasi anche la nota a 21,8,58.

10. δεῖξις: « esibizione », è termine usato anche per esibizioni musicali e corali. I codici e la vulgata hanno invece λέξις, che mi pare un vocabolo insufficiente a designare la parodo: il termine λέξις (anche ammettendo che qui equivalga a λόγος) si riporta solo all'elemento verbale della parodo, che è una marcia musicata e danzata; escluderebbe di considerare, accanto al linguaggio (λέξις), l'altro « mezzo » espressivo, quello della musica, oltre che la danza. Ma la parodo, anche a considerarla nel solo testo, non è λόγος, bensì μέλος; e in tutto questo paragrafo viene appunto precisata la qualità di μέλος che contraddistingue il χορικὸν rispetto alle altre parti della tragedia. Inoltre la vulgata preferisce correggere il seguente ὅλου χοροῦ in ὅλη χοροῦ, concordando ὅλη con ἡ πρώτη λέξις («il primo intero discorso del coro »); ma ὅλου χοροῦ è da conservare: tale nesso non vuole sottolineare una distinzione (che sarebbe fuori posto) fra il coro all'unisono e coro frazionato; il nesso, che è suggerito formalmente dagli analoghi nessi precedenti, significa soltanto che con la parodo « l'intero coro » entra in scena per la prima volta ed esegue la propria parte (ἡ πρώτη δεῖξις).

στάσιμον: canto da fermo (secondo l'etimo, στα- = stare), in contrapposto alla parodo che è l'ingresso del coro nell'orchestra attraverso i due accessi laterali (*odos* = strada). Perciò qui si dice, generalizzando, che lo stasimo non comporta ritmi di marcia (versi anapestici) e di danza (versi trocaici). <

14. εἰς ἃ διαιρεῖται: rispetto alle parti separate (κεχωρισμένα, scil. μέρη) in cui si suddivide (la quantità stessa, τὸ ποσόν, ossia la tragedia). Si veda la nota al r. 4, e in particolare *Metaph.* IV 25, 1023b 12: μέρος λέγεται... εἰς ὃ διαιρεθείη ἂν τὸ ποσὸν ὁπωσοῦν « in cui si suddivide una quantità in un qualsiasi modo » (cfr. poco oltre, al r. 19: εἰς ἃ διαιρεῖται ἢ ἐξ ὧν σύγκειται τὸ ὅλον). Il neutro κεχωρισμένα si riferisce a μέρη; e a questa precisazione del concetto di parti distinte e separate si deve l'insistenza, nei rr. 6-8, sull'espressione μέρος ὅλον come ripartizione intera e completa in sé stessa. Il soggetto di διαιρεῖται è τὸ ποσόν, ovvero la tragedia, come è chiaro dalla frase della *Metafisica* qui sopra trascritta. Vedasi anche *Metaph.* IV 3, 1014a 27: φωνῆς στοιχεῖα, ἐξ ὧν σύγκειται ἡ φωνὴ καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται ἔσχατα; qui il soggetto di διαιρεῖται è φωνή, ed ἔσχατα concorda con εἰς ἃ (στοιχεῖα); cfr. la nota a 20,4.

13, 3. ἔργον: questo è l'argomento principale, fra quelli qui annunciati, anzi è l'argomento sostanziale. Infatti, a illustrare quale debba essere l'« effetto » della tragedia, sono subito dedicati i due <

primi capitoli (13 e 14); le altre avvertenze e precisazioni, esposte fino al cap. 18 compreso, sono volte a dimostrare come si possa meglio raggiungere l'ἔργον e anche il τέλος della tragedia. Tutta questa parte del trattato (13-18) riprende l'argomento del « racconto », che nei precedenti capitoli (7-11) era stato discusso sotto l'aspetto teoretico, in rapporto alle forme generali dell'arte poetica; ora invece la trattazione, a cominciare già dal cap. 12, riguarda piuttosto la realizzazione della composizione poetica e l'attività del poeta come artigiano. Non è un'appendice o una serie di annotazioni varie, come spesso si ripete; è una parte essenziale ed unitaria del trattato, perché riguarda principalmente l'ἔργον (già annunciato nella definizione della tragedia: 6,2,8) e riguarda il mestiere del poeta tragico. I due concetti sono coordinati fra loro. Il mestiere è necessario per conseguire nel miglior modo l'effetto, che è basato sulla tensione di determinati sentimenti: un drammaturgo inabile commette errori scenici che il pubblico deplora vivacemente (17,1,8), e allora si spezza la tensione emotiva. Anche i precetti relativi ai caratteri (cap. 15), e alle varie forme di « riconoscimento » (cap. 16), o alla funzione del coro (18,7), corrispondono a questo concetto fondamentale della coerenza e compattezza che deve avere una tragedia perché l'effetto emotivo sia pienamente raggiunto; non deve essere eluso neppure da piccoli errori materiali (ved. 25,1,25-27) che la massa del pubblico è in grado di rilevare facilmente.

5. μὴ ἁπλῆν: nel senso tecnico che è spiegato per ἁπλοῦς nel cap. 10, e non nel significato più comune che l'aggettivo ha qui avanti in 13,4,24, e poi in 18,6,1 (ved. nota).

6. ἴδιον: si dà qui per ovvio, come era già detto nella definizione di tragedia (cfr. nota a 6,2,8), che le emozioni prodotte da una tragedia nel lettore o nello spettatore sono soltanto la commiserazione per altrui sciagure e il terrore per la propria sorte. Questi concetti di pietà e paura sono nozioni comuni dell'etica aristotelica; però una succinta precisazione dei due termini, ἔλεος e φόβος, si legge qui ai rr. 15-17.

12. φιλάνθρωπον: il vocabolo ritorna al r. 14 e poi in 18,6,36 con il medesimo significato; è ciò che incontra il consenso del pubblico o dei lettori perché corrisponde al generale sentimento degli uomini. Il termine φιλάνθρωπος, che troverà un largo impiego nell'etica postaristotelica e avrà una larga fortuna nella cultura antica e moderna attraverso il concetto romano dell'*humanum* e dell'*humanitas*, presenta una duplice polarità che si distribuisce fra il valore etimologico (« che dimostra un'affettuosa considerazione del genere umano ») e il valore acquisito (« che è gradito alla gente perché corrisponde al suo gusto »).

24. ἁπλοῦν: dal contesto risulta chiaro che qui (e in 18,6,34)

l'aggettivo ἁπλοῦς « semplice » è usato in un significato diverso da quello tecnico, definito nel cap. 10, in contrapposto a πεπλεγμένος « complesso, intrecciato di peripezia ». Qui invece si contrappone a διπλοῦς « doppio », cioè relativo a due personaggi di cui ciascuno è soggetto a peripezia e quindi ad opposta μεταβολή « cambiamento ».

37. τὸ αὐτό: il termine qui usato è rapido ed elegante (ma illogico: « commettono *il medesimo* errore », « sbagliano nel dire *la stessa* cosa »), e ben si accorda alla vivacità della sintassi parlata; infatti la lunga frase dichiarativa e posposta (ὅτι ... τελευτῶσιν) è retta da ἐγκαλοῦντες. Per trovare un riferimento formale di τὸ αὐτό, bisognerebbe risalire al r. 25 ὥσπερ τινές φασι; là si tratta della doppia struttura di una tragedia, e qui di un finale tutto tragico, cioè a triste fine, in tragedia di struttura semplice.

38. αἱ πολλαί: « il maggior numero », o meglio « tante » (ved. 21,1,6). L'espressione è enfatica, e riflette i termini stessi della polemica contro Euripide, che A. controbatte. Non mette conto rilevare che statistiche degli argomenti euripidei, e confronti con argomenti sofoclei, non concordano con la cifra indicata qui. Commenta bene il Lucas, p. 147, che nelle parole di A. si riflettono impressioni del pubblico ateniese, suscitate da « spectacularly unhappy endings » di tragedie euripidee.

42. τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν: equivale a τραγικώτατός γε ποιητής. L'espressione contiene un superlativo assoluto, non relativo, e quindi non istituisce esplicitamente una comparazione con gli altri poeti tragici. È da respingere il comparativo (τραγικώτερός γε τῶν <ἄλλων> ποιητῶν) che il Gudeman, p. 248 e 466, crede di poter ricavare dalla versione araba. Chiarito così il senso letterale del testo, è chiaro anche il concetto del giudizio espresso da A. con τραγικώτατος: Euripide raggiunge in sommo grado quello che deve essere per A. l'effetto della tragedia, ossia suscitare nel pubblico forti emozioni di pietà e di terrore. Il giudizio va inquadrato nella generale teoresi aristotelica, e non trasposto in termini moderni (ved. E. Neidhardt, *de Euripide poetarum maxime tragico*, Diss. Halle, 1878, pp. 279-319). L'altro rilievo, che Euripide οἰκονομεῖ non sempre bene, si riferisce alla strutturazione della trama e allo sviluppo degli episodi; per cui si vedano le osservazioni sulla *Medea* (14,5,30 e 45; 15,6,26) e sulla *Ifigenia Taurica* (16,3,15-17); inoltre 18,7 42-43 per la parte del coro; sui caratteri dei personaggi ved. 15,5,15-16 (Menelao nell'*Oreste*) e 18-19 (*Melanippe sapiens, Ifigenia in Aulide*); 25,16,99-100 (Egeo nella *Medea*, e ancora Menelao). D'altra parte, apprezzamenti positivi di Euripide sono in 14,6,48-52; 16,7,40; 17,4,28-29; 18,5,31; 22,4,40-44.

14, 41. χείριστον: secondo un sistema ordinativo che è usuale in A. (ved. capp. 6 e 16) qui si classificano i diversi tipi delle strut-

ture tragiche già enumerati nel paragrafo precedente; tuttavia, questo che è qui giudicato per primo e definito come il peggiore (χείριστον), non era stato neppure enumerato in precedenza, perché, oltre ad essere (τε γὰρ) ripugnante, è senza πάθος, e quindi non risponde alla maniera tragica (οὐ τραγικόν, ἀπαθὲς γάρ). Nel complesso, dunque, i casi presentati non sono tre, ma quattro (su questo particolare esegetico si è discusso molto più del necessario, ved. da ultimo B. Brancato, *Il quarto caso nella Poetica di A.*, Messina 1962). La classificazione progressiva è questa:

1) non agire, dopo avere meditato di agire pur sapendo (Emone)
2) agire, sapendo (Medea)
3) agire non sapendo, ma poi venire a sapere (Alcmeone, Telegono)
4) non agire, venendo a sapere, dopo avere meditato di agire non sapendo (Merope, Ifigenia, il figlio di Ella).

Quest'ultimo caso è il migliore (κράτιστον, r. 48), ed è il quarto; ma nella precedente enumerazione figurava come terzo (τὸ τρίτον, r. 37), perché quello del n. 1 non era stato menzionato. Del resto, anche nella classificazione, il quarto caso sta sempre sul terzo e più elevato gradino, perché i due casi del πρᾶξαι vengono trattati insieme (rr. 45-46), fra il pessimo e l'ottimo, che sono i casi del μὴ πρᾶξαι.

48. κράτιστον: il motivo di tale classificazione appare evidente, se si ricorda che l'argomento di questo capitolo riguarda l'effetto della tragedia (ἔργον, 13,3). L'effetto è raggiunto attraverso le emozioni di pietà e terrore, che producono il piacere catartico: questo manca nel primo caso, ed è invece prodotto direttamente e immediatamente nella struttura del quarto caso, che è quindi il più valido (κράτιστον) a tale fine. Quanto ai due casi del πρᾶξαι, agire sapendo oppure agire venendo poi a sapere, uno produce soltanto terrore (Medea), l'altro invece è migliore (βέλτιον, r. 45), perché produce pietà e terrore, ed è molto impressionante (ἐκπληκτικόν, r. 47) perché avviene il riconoscimento dopo che è avvenuta la sciagura irreparabile. <

15, 10. ὅμοιον: rassomigliante a qualcuno (in senso etico, naturalmente, e non nel senso fisico di 16,5,24). Si può intendere « simile a noi », alla natura umana (ved. 14,2,16), e « corrispondente al carattere tradizionale del personaggio », per es. Achille (cfr. r. 39) o Ulisse (r. 17). Nel § 5, dove sono elencati i contrari dei quattro precetti relativi ai caratteri, pare evidente che all'ὅμοιον si contrapponga l'ἁρμόττον « non conveniente » (r. 16); è portato come esempio il lamento di Ulisse nel perduto ditirambo di Timoteo (cfr. 26,1,7): non è naturale un Ulisse che piange e si dispera. Come esempio di μὴ ἁρμόττον « non adatto », è portata la <

Melanippe di Euripide: non è adatto al carattere femminile (non al personaggio mitico) un eloquente discorso contro le superstizioni. Ivi, ai rr. 16-17, sono considerati i due concetti in una sola espressione, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἁρμόττοντος, non perché si tratti di un criterio unico, opposto agli ἁρμόττοντα (ἤθη) del r. 7, ma perché è questa una maniera elencativa che spesso ritorna in A., di citare dapprima due elementi complementari di una serie distinta e poi riprendere la trattazione di quei due termini congiuntamente (ved. 21,6 rispetto a 21,2). Quindi l'ἀπρεπὲς del r. 16 si contrappone all'ὅμοιον del r. 10 (la contrapposizione di ἀπρεπὲς ad ἁρμόπτον in 22,4,33-34 riguarda un argomento diverso, e non deve essere qui chiamato in causa il parallelismo che è puramente verbale e non concettuale); dunque l'ἀπρεπὲς significa il carattere « non conveniente » perché non somigliante al personaggio, umano o mitico, in quanto personaggio; invece il μὴ ἁρμόττον è il carattere non appropriato alla natura o alle condizioni di un tipo di persona, come una donna o uno schiavo (r. 8). Tutta questa parte della dottrina peripatetica sembra riflettersi in Orazio, *Ars* 119 sgg.: *aut famam sequere aut sibi convenientia finge*, dove è portato anche l'esempio di Achille: *si forte reponis Achillem, impiger iracundus inexorabilis acer iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.* Achille deve essere dunque un παράδειγμα σκληρότητος come è detto qui ai rr. 38-39 (per i confronti con l'*Ars poetica* di Orazio, ved. in genere il commento oraziano di A. Rostagni, Torino 1930).

27. ἄοπλον: la lezione vulgata ἀπόπλουν ha sostituito fin dal Cinquecento l'erroneo ἁπλοῦν tramandato; ma è inaccettabile; infatti il « reimbarco » rimanda all'inizio dell'*Iliade* (lib. II), quando Atena interviene perché l'ἀπόπλους degli Achei non avvenga dopo il discorso di Agamennone, che ha invitato ingannevolmente tutti i soldati a imbarcarsi per ritornare in patria, e l'armata corre alle navi. Ma questo è un episodio per sé stesso irrilevante rispetto alla μηχανὴ di cui ora parla A., in rapporto alle λύσεις τῶν μύθων, cioè alla μετάβασις, che segna il precipitare delle vicende e la conclusione di un μῦθος (ved. 18,1). Il secondo libro dell'*Iliade* appartiene alla δέσις (18,1), e non alla λύσις; appartiene addirittura all'ἀρχὴ del poema (8,2). La λύσις dell'*Iliade* è costituita invece dal duello di Ettore e Achille, nel libro XXII, cioè dalla morte di Ettore; e questi muore proprio per la μηχανὴ di Atena; altrimenti non era possibile (nella concezione eroica dell'*Iliade*) che uno dei due divini protagonisti potesse soccombere. Quindi Atena, che ha già ingannato Ettore presentandosi a lui nelle spoglie del fratello Deifobo (*Il.* XXII 214-47, ved. 299), ora opera la definitiva μηχανὴ nel momento cruciale del duello: quando Achille ha già scagliato la sua lancia invano e l'ha perduta, la dea la va a raccogliere e gliela rende di nascosto (XXII 276-67); perciò, quando Ettore

avanza sicuro, per aggredire Achille con la spada (v. 308), questi lo colpisce da presso (v. 326) con la lancia che Atena gli ha ridato. Questo particolare, che sembra togliere ogni merito ad Achille, viene notato e giustificato negli *Scholia vetera*. E questa mi pare che sia la μηχανὴ di cui parla A., il *deus ex machina* che risolve il duello, segnando la τελευτὴ del poema (cfr. 7,2). Quindi la lezione τὸν ἁπλοῦν (introdottasi nel testo a causa della frequenza del termine ἁπλοῦν « semplice » usato nel corso della *Poetica*) deve essere sostituito con τὸν ἄοπλον, « il disarmato ».

31-32. ἐν τῷ Οἰδίποδι: cfr. 24,9,65, anche per l'identico contesto.

33. βελτιόνων: cfr. 2,1,4 βελτιόνας ἢ καθ' ἡμᾶς cioè migliori di come siamo noi uomini nella realtà. Per esprimere questo concetto basta βελτιόνων da solo, e non occorre supplire βελτιόνων <ἢ καθ'> ἡμᾶς. Ma nel testo tramandato c'è ἡμᾶς, e da solo non si sostiene; perciò o si corregge o si espunge, facendo cominciare la frase principale con δεῖ μιμεῖσθαι: « bisogna che la tragedia imiti i pittori ». Ma sarebbe nella *Poetica* l'unico esempio del verbo μιμέομαι usato nel raro significato di « seguire l'esempio di », e non nel significato normale e tecnico di « raffigurare qualche cosa ». Perciò ho preferito considerare ἡμᾶς come oggetto di μιμεῖσθαι, e supplire un ὡς comparativo: « bisogna che la tragedia raffiguri gli uomini come li raffigurano i buoni pittori ». Vedasi poi la ripresa al r. 36: (δεῖ) τὸν ποιητὴν μιμούμενον ... ὀργίλους ..., che corrisponde a δεῖ (τὴν τραγῳδίαν) μιμεῖσθαι ἡμᾶς. Per il supplemento di ὡς ved. il passo citato 2,1,4-5: βελτίονας (scil. μιμοῦνται)... ὥσπερ οἱ γραφεῖς.

40. πρὸς τούτοις: dopo la parte dedicata all'« elemento » dei caratteri, comincia ora una serie di annotazioni che riguardano in complesso il mestiere del poeta nel momento della composizione e nel rapporto con il pubblico (ved. la nota a 13,1,3). Il paragrafo si conchiude con un rinvio all'opera pubblicata, il dialogo *Intorno ai poeti*, per la parte che trattava delle αἰσθήσεις, cioè delle percezioni e quindi reazioni degli spettatori in determinati momenti dell'azione tragica. Ma il rinvio al dialogo pubblicato non significa, come si è creduto, che di tale argomento A. non voglia ora occuparsi più; vuole dire soltanto che tale argomento sarà ora per una parte accennato cursoriamente, come lo è difatti nei capitoli 16-18. La materia di questi capitoli riguarda in buona parte la pratica teatrale e quindi il rapporto fra poeta e pubblico; a ciò si deve subito, nel cap. 16, il ritorno a parlare diffusamente dei vari tipi di « riconoscimento » (già argomento del cap. 11, in quanto « elemento del racconto »), sia i riconoscimenti eseguiti con piccoli oggetti sia quelli che contano su un paralogismo della gente (16,3,32). All'argomento delle αἰσθήσεις è poi dedicato in

particolare il cap. 17, 1-2; al giudizio dello spettatore si fa anche appello, non tanto in 18,3 quanto in 18,6.

41. αἰσθήσεις: percezioni dei sensi, e in particolare della vista. Secondo l'interpretazione accennata nella nota precedente, sono le percezioni che colpiscono lo spettatore a teatro (παρὰ τὰς ὄψεις, « in conseguenza degli spettacoli »), quando si mette a confronto inevitabilmente (ἐξ ἀνάγκης) il testo poetico con i particolari scenici e con gli effetti drammatici; sono dunque le impressioni sensoriali che dipendono dalla rappresentazione, e non si producono invece alla semplice lettura di una tragedia. Si noti anche il termine impiegato, ἀκολουθούσας ... τῇ ποιητικῇ: dunque non ποίησις, ma ποιητική, appunto perché il rilievo riguarda la poetica come mestiere (ved. la nota a 1,1,1). I codici hanno τὰς παρὰ τὰς che la vulgata ha modificato in τὰ παρὰ τὰς, « osservare (διατηρεῖν) gli errori contro le percezioni (τὰ παρὰ τὰς ... αἰσθήσεις) le quali necessariamente si accompagnano alla poesia »; però si dovrebbe sottintendere « sulla scena ». Mi pare meglio conservare a principio τὰς παρὰ τὰς e supplire ὄψεις, cioè τὰς παρὰ τὰς ‹ὄψεις› αἰσθήσεις. Non è agevole spiegare la caduta della parola ὄψεις dal testo, anche se τὰς παρὰ τὰς può esserne la spia; però si dà il caso che per due volte (18,2,14; 21,6,53), già nell'archetipo dei nostri codici, la scrittura ὄψις si era alterata in un incomprensibile οης, per uno scambio del nesso grafico ΨΙ con ΠΙ; ed è facile che un gruppo di lettere inconsistenti venga tralasciato nella copia, se chi scrive vuole anche capire (si veda l'apparato, per le omissioni di Y e di Z nei due luoghi citati).

16, 4. Γηγενεῖς: i nati dalla terra sono i Tebani, in quanto generati dai denti di un drago seminati da Cadmo; si diceva che fossero segnati nel corpo da un'impronta di lancia, λόγχη. L'arnonima citazione testuale, con λόγχην all'accusativo, trascina con sé il successivo ἀστέρας in luogo del nominativo ἀστέρες. La connotazione di un segno lucente sulla spalla, come una « stella », designa i Pelopidi, fra cui Tieste, in quanto al progenitore Pelope la leggenda attribuiva una spalla d'avorio. <

7. σκάφης: è la barchetta in cui erano stati esposti i gemelli Pèlia e Nèleo figli di Tiro.

14. ἄτεχνοι: noi diremmo « artificiali », « artificiosi ». Ma ἄτεχνος significa « senz'arte », « senza abilità tecnica »: in ciò si riflette la tipica concezione greca dell'arte come artificio, come un sapiente artigianato. Quindi ἄτεχνον appare ogni cosa che non ha bisogno di essere costruita e prodotta, perché già preesiste per sé stessa; ved. *Rhet.* I 2, 1355b 35, a proposito delle πίστεις o argomentazioni retoriche: ἄτεχνα δὲ λέγω ὅσα μὴ δι' ἡμῶν πεπόρισται, ἀλλὰ προϋπῆρχεν οἷον μάρτυρες (testimonianze), βάσανοι (confes-

sioni attraverso la tortura), συγγραφαί (documenti). ἀνεγνώρισεν: ved. a 11,4,24. Ora si tratta qui del secondo riconoscimento: il verbo è attivo, il soggetto è Ifigenia. La presunzione di poter assegnare, alle forme attive di ἀναγνωρίζω, un valore passivo o meglio causativo, era nata proprio da questo passo, ma in una redazione viziata, quella del codice parigino e quindi dei codici umanistici (vi era stata interpolata una glossa: οἷον « 'Ορέστης » ἐν τῇ 'I. ἀνεγνώρισεν ὅτι 'Ορέστης, per cui si era costretti a intendere malamente « Oreste si fece riconoscere di essere Oreste »). Detta presunzione pareva poi confermata da altri passi, dove però l'interpretazione del verbo come causativo è ugualmente arbitraria, tanto in 17,3,23 ἀνεγνώρισεν, dove il soggetto è Oreste e l'oggetto Ifigenia, quanto in 17,5,36 ἀναγνωρίσας τινάς, dove l'oggetto è espresso; così pure qui avanti, in 16,6,36, il soggetto di ἀναγνωριοῦντος è τοῦ θεάτρου (r. 32) e l'oggetto è Ulisse. Per esempi della forma passiva, ved. invece, in questo capitolo, rr. 9 e 22.

16. διότι: « per il motivo che ». Si ricollega grammaticalmente alla parola ἄτεχνοι del r. 14, come se non ci fosse l'esemplificazione dei rr. 41-16 (cfr. 26,4,26 διότι che si ricollega al κρείττων di r. 24). Per il concetto si riporta al r. 11 ἀτεχνότεραι: è artificioso (r. 14) perché il difetto è il medesimo del precedente (r. 11). Il senso è che il riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia è artificioso (r. 14) come sono artificiosi (r. 11) i riconoscimenti che avvengono in maniera meccanica, per mezzo di σημεῖα, cicatrici e oggetti, e quindi basati su mezzi probatori che convincano gli altri (πίστεως ἕνεκα, r. 10): ciò che Euripide fa dire ad Oreste (ἃ βούλεται ὁ ποιητής) allo scopo del riconoscimento, equivale a qualche σημεῖον che Oreste avesse portato con sé (ἂν ἕνια καὶ ἐνεγκεῖν, r. 17) per farsi riconoscere da Ifigenia. La vulgata moderna preferisce scrivere διό τι ἐγγύς, o meglio διὸ ἐγγύς τι: « perciò è un poco vicino (questo errore artistico) al precedente »; così l'espressione diventa più facile, ma anche più piatta.

17. ἁμαρτίας: Oreste, per dimostrare a Ifigenia la propria identità, ricorda a lei alcuni particolari biografici di entrambi. La scena della tragedia euripidea è patetica, ma A. la esamina nel fondo, e non l'apprezza; anzi dimostra altrove (17,3,24) di preferire la corrispondente scena di un altro autore. In Euripide il riconoscimento non viene fuori dallo sviluppo stesso dei fatti (r. 16 οὐχ ὁ μῦθος), ma dall'interrogatorio che fa Ifigenia a quel preciso scopo, perché Oreste le dimostri di essere Oreste; e ciò che il fratello risponde non ha valore dimostrativo dal punto di vista logico; il suo riconoscimento non obbedisce a un sillogismo corretto (ved. al r. 23), ma ad un paralogismo (ved. al r. 32), perché non ognuno che conosce la vita di Ifigenia e la reggia di Argo è Oreste. Invece veniva fuori dall'azione stessa, ed era di tipo sillogistico, la scena dell'altro

autore, Poliido (ved. ai rr. 25-27), perché Oreste, quando stava per essere immolato sull'altare di Artemide, paragonava la propria sorte alla sorte che era toccata alla propria sorella, e così veniva riconosciuto da Ifigenia, perché questa conosceva bene il fatto; ved. la nota al r. 26.

18. Τηρεῖ: Filomena, rimasta atterrita e muta dopo la violenza del cognato Tereo, comunicava l'accaduto alla sorella Procne mediante il disegno di un arazzo. Questa è la rivelazione della spola, τῆς κερκίδος, e conduceva in realtà a « riconoscere » un fatto (non una persona), o forse a « riconoscere » chi era stato il colpevole di un fatto.

26. Ἰφιγενείας: il precedente sillogismo, che A. ricava dalla famosa scena eschilea delle *Coefore* (il confronto dei capelli di Oreste con quelli di Elettra), conduce al riconoscimento di Oreste come fratello di Elettra. Questo dell'ignoto Poliido conduce al riconoscimento di Ifigenia come sorella di Oreste, e si formula così: la sorella dello straniero fu immolata (in quel modo e in quelle circostanze), ma solo Ifigenia fu immolata così, dunque Ifigenia è la sorella dello straniero. Perché il sillogismo risultasse corretto logicamente, come quello delle *Coefore*, occorreva che fossero presenti nel testo di Poliido alcuni particolari distintivi (come il modo e la circostanza del sacrificio), che qui A. tace; ved. anche 17,3,24. Dei successivi sillogismi, ricavabili dalla tragedia perduta di Teodette e dall'altra anonima dei *Finìdi*, non sono offerti qui da A. neppure i termini generali; dovevano essere testi notissimi ai suoi uditori. <

32. τοῦ θεάτρου: teatro nel senso di « pubblico » degli spettatori. Sono gli uomini comuni a cadere più facilmente in un paralogismo, che è un errore logico (spiegato in 24,8). In particolare la *fallacia consequentis* deriva da una convinzione che si basa su esperienze comuni (p. es., quando è caduta la pioggia, la terra è bagnata; ma la conseguenza non è logicamente reversibile, e non si può dedurre, solo per via di ragionamento, che, quando la terra è bagnata, è veramente caduta la pioggia). Nell'esempio qui addotto da un anonimo *Ulisse travestito da messaggero*, il paralogismo consiste in questo: il pubblico è convinto che chi è Ulisse sa tendere l'arco di Ulisse (ed è questa una convinzione letteraria, che deriva dal libro XXI dell'*Odissea*), perciò, quando il personaggio sulla scena dimostra di riuscire a tendere l'arco di Ulisse, allora il pubblico accetta la deduzione, che quel personaggio è proprio Ulisse, e non scopre l'elemento illogico su cui l'autore di quella tragedia ha impostato la scena del riconoscimento; infatti, non chiunque sa tendere l'arco è necessariamente Ulisse. Per il testo e l'interpretazione di questo § 6, ved. la mia nota *Paralogismi di Ulisse nella Poetica di A.*, « La parola del passato », 1968, pp. 257-61. Dal titolo <

del dramma, e dall'accenno di A. alla trama, si può immaginare che Ulisse, presentatosi ad Itaca come un anonimo messaggero, si rivelasse come il vero Ulisse quando ebbe fra le mani il famoso arco e riuscì a tenderlo; così poteva dimostrare la propria identità, e di fatto era proprio Ulisse tornato in patria; ma la deduzione era fallace sul piano logico. Bisogna però aggiungere che l'illogicità doveva dipendere dalla maniera con cui la scena veniva preparata e svolta in quella determinata tragedia; dovevano esserci alcuni particolari che rendevano apparente e non reale il sillogismo: A. accenna a questi particolari quando si riferisce alla ὑπόθεσις, cioè al presupposto della scena, che il poeta ha costruito come esplicita premessa al riconoscimento. Forse la gara dell'arco si svolgeva in quella tragedia dopo la premessa che, chi avesse teso l'arco fra i presenti, doveva essere Ulisse; inoltre appariva nella premessa che fosse da escludere proprio l'araldo, se questi aveva detto precisamente di non avere mai visto l'arco di Ulisse (καὶ εἴγε τὸ τόξον ἔφη ...). Quindi il successivo riconoscimento non promanava dalla vicenda per sé stessa, ma era una costruzione aprioristica del poeta, come il riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia in Euripide (ved. la nota al r. 16). Anche nell'*Odissea* i proci sono costretti a riconoscere Ulisse dopo la gara dell'arco (e l'eroe annuncia di essere Ulisse, *Od.* XXII 35), ma ciò promana dallo sviluppo stesso della vicenda, non da un'esplicita premessa che presupponga la conseguenza.

34. τοῦ ποιητοῦ: è l'autore del dramma, che basa su Omero, *Od.* XXI, il presupposto costruito (πεποιημένον) per la scena del riconoscimento. Che nessun altro potesse tendere l'arco di Ulisse, è la premessa (ὑπόθεσις) per il riconoscimento, anche se (καὶ εἴ γε) da principio si doveva escludere che quella persona fosse Ulisse: si doveva escludere, perché aveva detto (ἔφη) di non avere mai visto l'arco di Ulisse (οὐχ ἑωράκει).

36. ἀναγνωριοῦντος: genitivo assoluto con il soggetto sottinteso, come spesso. Soggetto grammaticale è τοῦ θεάτρου (r. 32), cioè chi è presente in teatro, ma anche sulla scena (e poteva essere Penelope, se non Telemaco o i proci, a seconda della trama); chi era presente, sulla scena e in teatro, consentiva nel paralogismo su cui il poeta aveva impostato la scena.

39. τῆς πλήξεως: è « il colpo » che riceve il personaggio, e che sul pubblico produce forte emozione e sorpresa (ἔκπληξις, cfr. 25,1,23 ἐκπληκτικώτερον). Conservo la lezione delle fonti primarie (A e B). Mi sembra meno vivace, e forse meno appropriata nel presente contesto, la lezione vulgata fin dai codici umanistici, τῆς ἐκπλήξεως, anche se tale correzione sembra suffragata dal confronto con 14,6,47 καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. Per il colpo che riceve Edipo ved. Sofocle, *Oed. tyr.* 1182-85; per Oreste ved. Euripide,

Iph. Taur. 795 ἐκπεπληγμένος (e poi 796 ἀπίστῳ βραχίωνι, 797 θαυμαστά).

17, 2. τιθέμενον: si riferisce al poeta; e così ὁ ὁρῶν, al r. 3, è il poeta e non lo spettatore. L'argomento di questo § 1, e del § 2, si ricollega più direttamente alla premessa di 15,8 riguardante le αἰσθήσεις che riceve il pubblico durante la rappresentazione scenica, e di cui il poeta deve tenere conto: quando il poeta, fissata la trama, svolge un episodio verbalmente (τῇ λέξει, r. 1), deve avere la scena davanti agli occhi; diversamente commette incoerenze che il pubblico rileva subito e che non tollera (δυσχερανάντων, rr. 7-8). Viene citata al proposito la scena di Amfiarao, da una ignota tragedia di Càrcino, quando Amfiarao, non volendo partecipare alla guerra dei Sette contro Tebe, aveva probabilmente trovato asilo in un tempio (r. 6); e non doveva uscire dal tempio (ἐξ ἱεροῦ), se non voleva essere catturato: ma Càrcino lo faceva uscire (ἀνῄει), e lo faceva parlare forse lungamente e in maniera sconveniente rispetto alla sua condizione di ricercato, in mezzo ai suoi inseguitori. Il concetto del parlare in maniera contraddittoria rispetto alla scena, è essenziale in questo paragrafo come nel successivo, e risulta dai rr. 1-2 τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι; perciò ἀνῄει « usciva » deve essere inteso « usciva a parlare ». Mi pare che il concetto ritorni in Orazio, *Ars* 112-13: *si dicentis erunt fortunis absona dicta, Romani tollent equites peditesque cachinnum*; per il secondo verso cfr. rr. 7-8 δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν. <

9. ὅσα δὲ δυνατόν: « e quanto è possibile », cioè « per quanto il poeta è in grado di fare ». Qui si parla degli σχήματα, ossia dell'aspetto che debbono avere i personaggi del dramma (ved. la nota seguente), sia nel vestiario sia nella gesticolazione e nel movimento scenico. Ciò naturalmente dipende dalla regia e dagli attori stessi e dal costumista (6,13,82); ma il testo del poeta non deve contenere nulla che contrasti con ciò che sulla scena dovrà essere presentato; il poeta deve vedere la scena e guidare con il suo testo la regia. In questa prima frase del paragrafo è sottinteso dunque, e sempre in riferimento alla λέξις, il concetto πρὸ ὀμμάτων τίθεσθαι espresso a principio del paragrafo precedente; l'argomento complessivo del paragrafi 1 e 2 può essere presentato così: δεῖ τὸν ποιητὴν πρὸ ὀμμάτων τίθεσθαι τὸν μῦθον καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι καὶ τοῖς σχήμασιν. Perché sia meglio collegato verbalmente l'inizio di questo paragrafo con il precedente, si potrebbe scrivere ὅσα τε invece di ὅσα δὲ, ma ved. poi al r. 14 τούς τε λόγους, che bene si collega al § 1, per il generale argomento della λέξις.

10. πιθανώτατοι γάρ: tutto il paragrafo è molto stringato nella forma e nel rapporto logico dei pensieri; e ciò forse si spiega, perché l'argomento era stato ampiamente trattato nel dialogo *Intorno*

ai poeti (come è detto in 15,8,43). È chiaro ad ogni modo che gli σχήματα del r. 9 riguardano l'aspetto e il comportamento dei personaggi tragici, che debbono apparire come persone sventurate o tormentate (οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν). Il concetto di fondo è che il poeta deve fare parlare i personaggi (r. 1 τῇ λέξει; cfr. Orazio, *Ars* 111 *effert animi motus interprete lingua*) avendo davanti agli occhi la scena (πρὸ ὀμμάτων), in modo che le parole corrispondano a quello che dovrà essere il loro aspetto e il loro gestire nella vicenda tragica portata sulla scena. Quindi il testo prosegue con un rapido trapasso: sono molto convincenti (πιθανώτατοι ... εἰσίν) gli sventurati sconvolti, quando manifestano esteriormente il proprio stato, dando libero sfogo alla loro vera natura (ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως); allora danno il maggiore senso di realtà (r. 12 ἀληθινώτατα). Sono qui da rilevare, al fine di chiarire tutto l'argomento, alcune precise concordanze verbali di questo paragrafo con quel passo della *Retorica* relativo al sentimento della commiserazione, in cui si descrive l'aspetto reale che deve assumere davanti ai giudici chi vuole destare in essi un senso di pietà (*Rhet.* II 8, 1386a 29): ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά ἐστιν, ... ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὅλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι, ἐγγὺς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακὸν πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες ... καὶ τὰ γεγονότα ἄρτι ἢ μέλλοντα διὰ ταχέων ἐλεεινότερα, διὰ τοῦτο καὶ τὰ σημεῖα οἷον ἐσθῆτάς τε τῶν πεπονθότων καὶ ὅσα τοιαῦτα· καὶ τὰς πράξεις καὶ λόγους καὶ ὅσα ἄλλα τῶν ἐν τῷ πάθει ὄντων ... (« poiché le sciagure risultano compassionevoli quando sono vicine, ... ne consegue che risultano più compassionevoli quelli che concorrono a ciò con l'aspetto e la voce e le vesti e in genere con i gesti, perché così fanno apparire vicina la sciagura, ponendo davanti agli occhi avvenimenti o prossimi o già accaduti; e risultano più compassionevoli i mali appena accaduti oppure imminenti, perciò anche i segni esteriori, come sono le vesti degli sventurati e cose simili; ed anche le azioni e le parole e ogni altra cosa di chi si trova nella sciagura, come uno che sta per morire; e specialmente risulta compassionevole che siano persone brave a trovarsi in tali malanni: tutto ciò, dato che appare vicino a noi, suscita di più la commiserazione, perché quella sventura è ingiusta e l'abbiamo sotto gli occhi »). Dunque con la parola τοῖς σχήμασιν nel r. 9 viene indicato sommariamente tutto ciò che nel passo della *Retorica* è espresso con σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὅλως ὑποκρίσει (gesti della recitazione). Tenendo presente tutto ciò, il poeta dovrà fare parlare il suo personaggio adeguatamente.

11. καὶ χειμαίνει... : questa frase illustra la precedente, πιθανώτατοι ... ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως ... εἰσίν, « sono molto convincenti quando esprimono la loro propria natura » (letteralmente, « la medesima natura che hanno », e non « la natura stessa »).

Quindi spiega: si dà il maggiore senso di veracità (r. 12 ἀληθινώτατα), quando si infuria (χειμαίνει) chi ha la natura proclive ad infuriarsi come un mare in tempesta (ὁ χειμαζόμενος), e quando si adira (χαλεπαίνει) chi possiede il temperamento che è proprio dell'iroso (ὁ ὀργιζόμενος). Si deve notare che, nell'etica aristotelica, la disposizione all'ira, allo sdegno legittimo, è un ἦθος χρηστόν; quindi l'ira (ὀργή) appartiene alle passioni buone, positive, quando è contenuta entro i giusti limiti (*Eth. Nic.* II 4, 1105b 28 e 34). Qui c'è dunque, fra l'adirato (ὀργιζόμενος) e l'infuriato (χειμαζόμενος), una contrapposizione che si continua anche nei termini correlati del periodo successivo: εὐφυής « sano » di contro a μανικός « pazzo », e poi εὔπλαστοι di contro ad ἐκστατικοί. Quindi il senso dell'intero paragrafo è questo, a mio parere: come sono convincenti, perché spontanei, gli uomini in preda a una passione (οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν), così debbono apparire spontanei e naturali i personaggi di una tragedia nella manifestazione, sia ragionevole sia dissennata (οἱ μὲν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοί), del proprio stato passionale; quindi il poeta dovrà immedesimarsi nel suo personaggio, per rappresentarlo bene, e sarà di volta in volta εὐφυής oppure μανικός. Su questa linea cfr. Orazio, *Ars* 102: *si vis me flere, dolendumst primum ipsi tibi*. L'esempio di Achille, giustamente ὀργιζόμενος nel primo libro dell'*Iliade*, è addotto da A. in *Rhet.* II 2 (per l'analisi del passo ved. A. Russo, *La filosofia della retorica in A.*, Napoli 1962, p. 59 sgg.). <

12. διό: il rapido passaggio logico risiede nel concetto che la capacità di rendere bene il carattere passionale dei personaggi non può dipendere da precetti di arte poetica, ma dipende dal temperamento del poeta, dalla sua natura (φύσις). « Perciò » un poeta può essere εὐ-φυής (ben regolato di natura) oppure μανικός (di natura invasata); deve essere capace di immedesimarsi nel personaggio. Nel termine μανικός si riflette la concezione antica e platonica della poesia come ispirazione divina; A. non ripudia del tutto tale concezione dell'invasamento, ma la trasferisce dal campo teologico a quello naturale, e la riduce entro ristretti confini, nell'ambito del mestiere. Non si dovrà, d'altra parte, supplire <μᾶλλον> ἢ μανικοῦ o intendere così la frase (« di un assennato piuttosto che di un invasato »); tuttavia l'opposizione fra il poeta raziocinante, σωφρονῶν, e quello ispirato, μαινόμενος, si trova in Platone, *Phaedr.* 245a: ἄνευ μανίας μουσῶν ... ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἡ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη (« senza l'ispirazione delle Muse l'opera del poeta saggio è annullata dalla poesia degli invasati »).

13. τούτων: il pronome non ha un preciso riferimento grammaticale (ved. la nota a 6, 7, 33; 23, 3, 21). Non occorre giustificare questo plurale come riferito al singolare collettivo εὐφυοῦς, o all'altro collettivo μανικοῦ, o ad entrambi (ved. Kühner, *Griech. Gram.*[3]

II 1, p. 86); infatti, nella mia esegesi, questo pronome non si riferisce ai poeti (r. 12), sibbene agli uomini passionali, οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν (r. 10), e più precisamente ai personaggi tragici. Sono appunto i personaggi passionali, che costituiscono l'argomento dell'intero paragrafo, e ad essi dunque si riferisce il pronome anaforico. Se invece s'intende che l'ultima frase (r. 13) riguardi i poeti come la precedente (r. 12), risulta piuttosto tautologica. εὔπλαστοι: generalmente s'interpreta « plasmabili », « modellabili », cioè il temperamento di chi si adegua a un dato modello passionale, perché è εὐφυής e si lascia plasmare dal modello assunto; quindi « adattabili » e nel caso specifico « sensibili » (o addirittura « versatili », come dice il Lucas nel suo commento, p. 177). Secondo la mia interpretazione, invece, l'aggettivo εὔπλαστος significa « ben modellato », cioè di natura sana e razionale, come sinonimo di εὐφυής. D'altra parte, il termine contrapposto, ἐκστατικός, significa « dissennato », come sinonimo di μανικός: cfr. *Categoriae* 8 μανικὴ ἔκστασις; *Historia animalium* VI 22 ἐξίσταται καὶ μαίνεται. Gli « estatici » non hanno un comportamento razionale; cfr. *Eth. Nic.* VII 2, 1145b 11 ἐκστατικὸς τοῦ λογισμοῦ contrario di ἐμμενετικὸς τῷ λογισμῷ; ibid. VII 9, 1151b 1 βελτίους οἱ ἐκστατικοὶ ἢ οἱ τὸν λόγον ἔχοντες μέν, μὴ ἐμμένοντες δέ (« gli "estatici" sono preferibili a quelli che possiedono razionalità, ma non persistono in essa »).

21. διὰ τίνα αἰτίαν: la ragione per cui Oreste dovette recarsi in Tauride secondo il responso oracolare di Apollo, non è altro che il matricidio perpetrato e quindi la necessità della sua purificazione (ved. poi al r. 29, dove si parla dell'*Oreste* di Euripide). A tale fine, Oreste doveva restare esule in Arcadia per un anno (*Or.* 1625 sgg.), inoltre portare via dalla Tauride la statua di Artemide (*Iph. Taur.* 107 sgg.). Questo è lo scopo (ἐφ' ὅ τι, r. 22), per cui Oreste giunge in Tauride (ἐλθεῖν ἐκεῖ, r. 22). Ma tutto ciò, osserva A., non è essenziale e non forma argomento, per la trama dell'*Ifigenia* di Euripide: la ragione (αἰτία) rimane fuori del progetto generale (ἔξω τοῦ καθόλου, sott. ἐστίν), perché il matricidio è un antefatto che non riguarda la vicenda di Ifigenia; e persino lo scopo (ἐφ' ὅ τι) rimane fuori del racconto effettivo (ἔξω τοῦ μύθου, sott. ἐστίν), perché il rapimento della statua non ha più importanza dopo la cattura di Oreste e il riconoscimento di Ifigenia. Quanto alla difficoltà formale del complesso periodo, credo che si risolva agevolmente, purché si legga διὰ τίνα interrogativo (in correlazione al successivo ἐφ' ὅ τι δέ), e non διά τινα secondo la vulgata.

23. ἀνεγνώρισεν: « riconobbe » la sorella (il verbo non ha valore passivo, ved. la nota a 16, 3, 14). Oreste fu poi riconosciuto dalla sorella, ma ciò non è detto qui: il naturale seguito della scena è accennato dalla conclusione al r. 26, ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία, « e di qui la salvezza ». È detto invece come Ifigenia riconosce Oreste se-

condo la versione di Poliido (giacché la versione di Euripide non era altrettanto apprezzabile, ved. 16, 3); nella tragedia di Poliido era per prima Ifigenia a riconoscere il fratello, e quindi non c'era propriamente bisogno di un altro riconoscimento, ma la conclusione seguiva immediatamente, ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. Tuttavia il testo grammaticalmente è questo: ἀνεγνώρισεν ... εἰπὼν ... (« riconobbe lei dopo che lui aveva detto ecc. »); e in base a ciò che Oreste dice, viene riconosciuto da Ifigenia per prima.

24. κατὰ τὸ εἰκός: nella tragedia di Poliido il riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia veniva fuori dalla vicenda stessa, « secondo il verosimile », come è detto anche in 16, 5, 26 (εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ...). Nella tragedia di Euripide invece il pregio del verosimile spetta solo al riconoscimento di Ifigenia da parte di Oreste, ved. 16, 7, 40-41 εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα (cfr. 16, 3, 15 διὰ τῆς ἐπιστολῆς). Si noti che questo inciso, « secondo il verosimile », per la grammatica e per il concetto si può riferire anche ad εἰπὼν invece che ad ἐποίησεν. Infine, da questo ἐποίησεν, che si riferisce sia ad Euripide sia a Poliido, si può arguire ragionevolmente che questo « sofista » Poliido scrisse realmente una tragedia, e non una discussione sulla maniera di svolgere la trama di una *Ifigenia*; il che è meno chiaro in 16, 5, 25.

29. καθάρσεως: ved. la nota al r. 21.

36. ἀναγνωρίσας τινάς: « dopo avere riconosciuto certuni » su cui poter contare, in quanto amici e fedeli. Non si parla qui di « riconoscimento » in senso tecnico; l'espressione può riferirsi genericamente alle varie scene dell'*Odissea* in cui Ulisse viene riconosciuto da altri; ma qui, in questo sommario minimo del poema, il concetto di « riconoscere alcuni » è presentato in rapporto al successivo ἐπιθέμενος: Ulisse attacca i nemici dopo avere riconosciuto gli amici (ed essere stato riconosciuto da questi).

18, 7. παιδίου: di nome Abante, è il figlio di Linceo e di Ipermestra; viene catturato (λῆψις) dal nonno Danao, che così riesce a prendere anche il padre per condannarlo a morte. Gli antefatti della tragedia (τὰ προπεπραγμένα) dovevano consistere nella storia delle cinquanta Danaidi; tutte obbedirono all'ordine di Danao di uccidere i propri mariti, tranne la sola Ipermestra che salvò lo sposo Linceo. Della stessa tragedia un giudizio favorevole è manifesto in 11, 1, 8; l'apprezzamento favorevole risulta dalle parole ἐκ τῶν πεπραγμένων ivi usate, ma più ancora risulta dal fatto che l'autore di questa tragedia è uno dei rari contemporanei che A. menziona; e lo menziona anche per un'altra opera, il *Tideo* (16, 5, 28). Del resto Teodette di Faselide fu apprezzato drammaturgo ateniese durante la sua breve carriera teatrale, che concluse poco più che quarantenne, dopo il

334, e dopo avere conseguito ben otto volte la vittoria negli agoni drammatici.

10. τοσαῦτα: i tipi di tragedia sono quattro, in relazione a quattro dei μέρη illustrati in precedenza (capp. 6 e 11). Ma si noti che due di questi quattro μέρη sono « elementi dell'arte tragica » (caratteri e spettacolo: cap. 6), e due sono « elementi del racconto » (peripezia-riconoscimento e sciagura: cap. 11). La distinzione terminologica fra gli uni e gli altri μέρη era stata chiarita esplicitamente in 11,5 e all'inizio del successivo § (12, 1, 1); gli uni e gli altri sono elementi qualitativi (non quantitativi, cap. 12), ed ora vengono qui considerati insieme. Quindi non fa nessuna difficoltà il concetto che i tipi della tragedia sono quattro « in rapporto a quattro dei suoi elementi » (καθ' ἃ μέρη); la difficoltà sorge invece dal testo tràdito, perché questo dice che sono quattro gli « elementi » della tragedia, τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη, il che non è vero; infatti A. ha elencato sei elementi dell'arte e tre del racconto (i tre si riducono qui a due, perché vengono riuniti insieme peripezia e riconoscimento). Ed ora, per definire i vari tipi di tragedia, alcuni degli « elementi dell'arte » non vengono considerati; quelli che restano esclusi, oltre il μῦθος in sé stesso, sono naturalmente i due « mezzi » (linguaggio e musica) e il pensiero (διάνοια), ved. cap. 6.

14. ὄψις: cfr. 14,2,9-10 διὰ τῆς ὄψεως ... τὸ τερατῶδες, che comprova anche la bontà della lezione.

34. ἁπλοῖς: è usato qui ἁπλοῦς non nel senso tecnico di 10, 1 (un racconto o un'azione tragica a svolgimento lineare, senza peripezia), sibbene nel senso di 13,4,1 (a struttura semplice e non doppia, cioè con μετάβασις che riguarda una sola persona, e non un'inversione della sorte di due persone o parti in causa). Infatti l'argomento svolto in questo paragrafo riguarda le tragedie basate su peripezia (ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις); e l'esempio di Sisifo (r. 37, l'astuto ingannatore punito da Zeus) è un esempio di improvvisa μετάβασις che riguarda un solo personaggio.

35. ὧν βούλονται: soggetto sono οἱ ἄνθρωποι, cioè il pubblico, mentre soggetto di στοχάζονται sono i poeti tragici. È anche questo uno dei passi (ved. la nota a 14,8,40) che riguardano il rapporto fra il poeta e il pubblico, e perciò si parla poi di φιλάνθρωπον (ved. a 13,2,12). Ciò che chiede il lettore o lo spettatore è di essere avvinto dall'interesse del racconto poetico; e ciò – dice A. – si ottiene facilmente nella tragedia attraverso una peripezia inattesa, che desti meraviglia (θαυμαστῶς, cfr. παρὰ τὴν δόξαν in 9,6,47). È chiaro il collegamento logico di questo paragrafo con il precedente: mentre l'epopea desta attenzione e interesse mediante lunghi e svariati episodi intercalati, la tragedia è breve e concentrata, perciò deve ricorrere a una diversa maniera (quella del θαυμαστῶς) che

corrisponde alla propria natura, τραγικὸν γὰρ τοῦτο. Poi A. aggiunge che per tale via si ottiene anche il φιλάνθρωπον, ossia il consenso umano, attraverso particolari vicende come quella di Sisifo. Si noti che A. qui parla di consenso umano per una situazione diversa da quella indicata in 13,2,13-15, che pure trova consenso umano: τὸν σφόδρα πονηρὸν ... εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν (tale situazione però non produce né pietà né paura). Ora infatti non si parla di uno σφόδρα πονηρός, ma di uno che è σοφός (benché μετὰ πονηρίας) e di un ἀνδρεῖος (benché ἄδικος): sono tipi che possono piacere alla folla, l'astuto o il prode che non abbiano remore morali, e non si crede che possa soccombere chi ha qualità positive e mancanza di ogni scrupolo; ma piace alla folla che sia alla fine punito chi non ha scrupoli. Si tratta di una vicenda che può anche produrre nel pubblico emozioni di pietà e di paura, ma non è ripugnante come quella indicata in 13,2,7-9 che non incontra il consenso umano (τοὺς ἐπιεικεῖς ... εἰς δυστυχίαν). È una situazione intermedia fra queste, che è accettabile e riesce gradita proprio in virtù della meraviglia che suscita l'inatteso capovolgimento della vicenda. Forse è anche utile precisare che la meraviglia o sorpresa, di cui si parla qui, non è il τερατῶδες, cioè lo stupore scenico (διὰ τῆς ὄψεως), il macabro o l'orrido, biasimato in 14,2,9-11.

38. καὶ εἰκός: con ciò A. risponde a una possibile obbiezione, che, se la punizione di Sisifo corrisponde al gusto della gente (φιλάνθρωπον), non è però verosimile che il più astuto e il più abile, come Sisifo, debba soccombere malgrado queste sue doti. Sarebbe quindi una vicenda manchevole rispetto al principio della verosimiglianza, più volte asserito (ved. specialmente 10,2,10-11). A tale obbiezione A. risponde con un rilievo che sarà ribadito anche in 25,14 e che si affida alla testimonianza di un esperto come Agatone.

39. Ἀγάθων: è quel giovine personaggio del *Convivio* platonico, <
che pronunzia dopo altri il suo applauditissimo discorso sull'amore, e poi resiste a lungo, mentre gli altri convitati sono stanchi e assopiti, a discutere con Socrate e Aristofane di una curiosa questione letteraria (se poeta comico e poeta tragico possono essere la stessa persona: alla fine del *Convivio*). Fu certo uno dei tragici più notevoli, dopo l'età di Sofocle e di Euripide, fra quinto e quarto secolo; A. lo nomina spesso, con evidente considerazione, anche se qui avanti (r. 45) gli muove un appunto a proposito degli intermezzi corali, e un altro appunto gli ha mosso nel paragrafo precedente. Mi sembra probabile che una correlazione debba essere stabilita fra la citazione letterale di un verso di Agatone qui al r. 39 e la critica che A. gli ha mosso nel r. 32: forse Agatone aveva scritto una *Niobe* o una tragedia simile, che A. critica per la struttura va-

riata di molteplici casi luttuosi (per esempio la serie quasi inverosimile dei lutti che colpiscono Niobe nei figli), e da quella stessa tragedia poi ricava, al r. 39, la massima che giustifica l'inverosimile come possibile e quindi credibile.

42. μὴ ὥσπερ ... : per l'espressione cfr. *Topica* VIII 1, 157a 15 οἷα Ὅμηρος μὴ οἷα Χοιρίλος.

45. πρώτου ἄρξαντος: già in Euripide, come A. ha notato al r. 43, si avverte in qualche caso un certo distacco della parte corale dalla vicenda rappresentata; sul coro delle *Fenicie* un rilievo di questo genere si legge negli *scholia vetera* ad Aristofane (*Ach.* 443), e la questione fu continuata a Roma per bocca di Accio (presso Nonio 178: *sed Euripidis, qui choros temerius in fabulis...*) e poi di Orazio (*Ars* 193-95). Ma in Agatone l'innovazione tecnica del vero e proprio ἐμβόλιμον (per cui Orazio conia il verbo *intercinere*) doveva essere di ben altra portata; così vediamo che, di lì a qualche decennio, il testo delle parti corali non viene tramandato con i copioni drammatici: lo possiamo constatare nei papiri delle commedie di Menandro; in tali testi viene solo indicato con la sigla χοροῦ (« parte del coro ») il punto in cui si doveva cantare un intermezzo.

47. ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο: è un neutro generico, « da un posto all'altro », e non è sottinteso δράματος. Comunque non c'è qui la minima allusione alla tecnica della *contaminatio* introdotta nell'uso dai comici latini.

19, 1-4. Delle altre quattro forme dell'arte poetica, in riferimento specifico alla tragedia, A. ha già trattato, e cioè di spettacolo e musica brevemente, di racconto e caratteri ampiamente. Debbono ora seguire le altre due forme, cioè linguaggio o pensiero; e A. comincia da quest'ultimo, ma ne accenna brevemente (rr. 5-15), per poi fermarsi invece sulla λέξις (fino al cap. 22). Nel testo è giusta la lezione ἢ διανοίας, e non c'è ragione di mutarla in καὶ διανοίας, perché l'uso della particella alternativa ἤ (disgiuntiva) appartiene allo stile di A. in simili strutture, quando si tratta di coppie di concetti diversi ma interferenti (λέξεως ἢ διανοίας, anche 20,42: ὀνόματος ἢ ῥήματος), oppure opposti ma complementari (ved. 21, 6, 48).

3. ῥητορικῆς: spetta piuttosto all'arte retorica svolgere l'argomento relativo alla διάνοια, che si esprime con i discorsi, con i ragionamenti. Quindi A. rimanda alle opere retoriche in genere (τὰ περὶ ῥητορικῆς), ma più precisamente alla sua opera per noi superstite, i tre libri *Sulla retorica* (περὶ ῥητορικῆς), che furono composti press'a poco nello stesso tempo della *Poetica* (ved. qui sopra le annotazioni alle pp. 17, 77, 83).

6. μέρη δὲ τούτων: ved. in particolare *Rhet.* II 18 sgg. Gli elementi della διάνοια sono costituiti da tutto ciò che si produce

con la forza del discorso, cioè 1) dimostrare, 2) confutare, 3) suscitare sentimenti, 4) amplificare o sminuire oggetti e situazioni. Nell'analisi aristotelica dell'arte poetica tutto ciò fa parte a sé, e si distingue dal « racconto » e dai « caratteri », anche se la διάνοια è sostanzialmente necessaria per motivare la coerenza della trama e dei caratteri.

9. ἐν τοῖς πράγμασιν: la διάνοια, ossia l'elemento raziocinante della composizione poetica, è specialmente necessaria per suscitare quei sentimenti di pietà e di paura (ἔλεος καὶ φόβος) che sono caratteristici ed essenziali in un'opera tragica (ved. 13,4-7 ecc.), e per fare apparire importanti e imponenti le situazioni, come convengono alla tragedia (μεγάλα), e inoltre per fare risultare verosimili (εἰκότα: ved. 7,3,32; 9,3,17) le vicende nella loro successione drammatica. Tutto ciò, dice ora A., già deve risiedere nelle vicende stesse della trama svolta (ἐν τοῖς πράγμασιν); già la trama deve presentare le situazioni che siano congegnate in quel modo (ἐλεεινά, δεινά = φοβερά, μεγάλα, εἰκότα); ma la διάνοια, ubbidendo ai medesimi criteri e alle stesse prospettive (ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν), concorre a produrre tutto ciò attraverso i discorsi che fanno i personaggi, e cioè dimostra a parole ciò che la trama del racconto già per sé stessa presenta ἄνευ διδασκαλίας, senza commento esplicativo. Un accenno alla coerenza e concorrenza di fatti e parole, di scena e discorsi, era già in 17, 1 e 2.

14. ἡδέα: il vocabolo ἡδύ significa « soave », « amabile », ma più genericamente significa « gradito », « accetto », e designa ciò che piace e che riesce bene accetto (ved. ad esempio 24,50-51 τὸ θαυμαστὸν ἡδύ). La funzione del ragionamento, espresso con i discorsi, è appunto quella di rendere bene accette al pubblico le vicende della trama poetica, presentandole razionalmente e motivando l'accendersi delle passioni. Così inteso il testo, appare giusta la lezione tramandata, ἡδέα; il concetto espresso con tale vocabolo si presenta anche in una certa correlazione con il più generale concetto della ἡδονὴ artistica (a cui si accenna in 4,2), cioè con il gradimento o compiacimento suscitato da un'opera poetica nel nostro animo. La correzione del Vahlen, ἦ δέοι (« se apparissero già come dovrebbero »), depaupera il testo tramandato, senza mutarne sostanzialmente il significato. L'antica correzione ἡ ἰδέα del Maggi nel Cinquecento (e già la traduzione *idea* di Guglielmo di Morbeca nel Duecento) è una manipolazione meccanica della scrittura tramandata ἡδέα (pronunzia itacistica *idea*), e appare suggerita a torto dalla espressione ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν che si legge poche righe prima.

16. ἓν μέν ἐστιν: a questo μέν, il contrapposto δὲ ricorre molto più avanti (cioè a principio del cap. 20 τῆς δὲ λέξεως ἁπάσης). Qui si accenna, quasi di passaggio, all'argomento degli σχήματα, <

cioè figure o strutture del linguaggio, per sottolineare (rr. 20-26) che non tanto riguardano il linguaggio poetico quanto la retorica o l'arte della recitazione e le forme sintattiche del dialogo. Il rilievo è importante, perché di fatto A. qui di seguito, riguardo allo « stile » del linguaggio poetico, farà piuttosto osservazioni di morfologia e di lessico, ma non di sintassi e di composizione.

23. ἐπιτιμᾷ: la critica di Protagora al primo verso dell'*Iliade* è inconsistente, dice A., appunto perché riguarda uno σχῆμα dell'espressione, cioè l'uso dell'imperativo (ἄειδε) per significare non un comando, sibbene una preghiera rivolta alla musa (che è una dea, θεά). Noi diremmo che la critica riguardava la lingua, e non il linguaggio. Per un altro accenno a Protagora e al proemio dell'*Iliade* ved. qui avanti la nota a 21,8,57.

20, 1. ἁπάσης: dice « tutto » il linguaggio, in contrapposto a quell'unico aspetto (ἓν εἶδος) di esso, che è stato considerato nel paragrafo precedente, ed ivi definito eterogeneo rispetto a quelli che sono gli elementi (μέρη) della λέξις. Questi elementi vengono ora analiticamente enumerati ed esaminati in scala ascendente, da στοιχεῖον (lettera dell'alfabeto e suono corrispondente, detto anche γράμμα) fino al λόγος (espressione verbale logicamente costruita e significante). A proposito della successione teorica di tali elementi, si ricordi ciò che dice A. altrove (*Categoriae* 13), cioè che « in grammatica le lettere sono anteriori alle sillabe »; ved. anche *Topica* VI 141b 9. Per l'uso di στοιχεῖον nel senso di lettera/suono ved. *de partibus animalium* II, 660a: « il linguaggio... consta di lettere ecc. », e ibid., sulla voce degli uccelli: τῶν ὀρνίθων οἱ μάλιστα φθεγγόμενοι γράμματα πλατυγλωττότεροι τῶν ἄλλων εἰσίν (« quegli uccelli che emettono propriamente suoni alfabetici hanno la lingua più larga degli altri »).

2. ἄρθρον: la parola è da espungere, perché malamente derivata dal paragrafo dedicato al σύνδεσμος (20,3,28). Come termine grammaticale, infatti, l'ἄρθρον (*articulus*, anche con il valore di pronome) era ignoto ad Aristotele, e fu soltanto individuato più tardi: ciò risulta esplicitamente dalle testimonianze di Dionigi di Alicarnasso (*de compositione verborum* 2, *de Demosthene* 48) e di Quintiliano (I 4, 18).

4. στοιχεῖον: « elemento ». Il termine, nel suo significato proprio, è l'elemento « di base », « di un allineamento di pezzi », « di un tutto costruito »; quindi στοιχεῖα sono le lettere della serie alfabetica. La parola umana è formata di στοιχεῖα (r. 33: φωνὴ συνθετή), ed acquista per convenzione un significato, quindi è intellegibile, συνετή (r. 33: σημαντική); se la voce non è umana e quindi non è intellegibile, sarà formata di suoni, come quella degli animali (ved. nota seguente), ma non di στοιχεῖα: questi si articolano in modo da produrre una voce intellegibile, sono « ar-

ticolazioni » delle parole. La nozione della comprensibilità della voce è essenziale per definire lo στοιχεῖον; la nozione della composizione degli στοιχεῖα per formare una parola umana è implicita nel valore stesso del vocabolo στοιχεῖον. Quindi al r. 5 la lezione da preferire è συνετή « intellegibile », e non συνθετή « composta »; su tale argomento ved. ora W. Belardi, *Problemi di cultura linguistica nella Grecia antica*, Roma 1972, pp. 135-138. D'altra parte lo στοιχεῖον è ἀδιαίρετον « indivisibile », cioè è l'elemento ultimo di ogni struttura verbale; di qui la scelta del vocabolo στοιχεῖον (elemento basilare) invece del più usuale γράμμα (ved. la nota al r. 1). La definizione di στοιχεῖον, nel significato generale e tecnico di « elemento », si legge in *Metaph.* IV 3: « si chiama στοιχεῖον ciò di cui è composta una cosa, nella quale sussiste come elemento primo (πρώτου ἐνυπάρχοντος) e non suddivisibile (ἀδιαιρέτου) in una forma differente dalla propria; così, elementi della voce (φωνῆς στοιχεῖα) sono quelli di cui la voce è composta e nei quali si distingue come estremi dell'analisi, e quindi questi non si suddividono in altre voci differenti dalla forma loro; se poi si suddividono, le parti sono omogenee, come le parti dell'acqua, che sono acqua, ma non le parti della sillaba ». Vedasi anche *Metaph.* IV 24, 1023a 36 sg.: ἡ συλλαβὴ ἐκ τοῦ στοιχείου, ἄλλως γὰρ τοῦτο καὶ ὁ ἀνδριὰς ἐκ χαλκοῦ (« la sillaba è fatta di lettere, ma questo significa un concetto diverso dal dire che la statua è fatta di bronzo »). Inoltre *Metaph.* IV 6, 1016b 22: « ... principio del conoscibile è l'uno, ma l'uno non è il medesimo per tutti i generi: nella musica è il semitono, nel linguaggio è la vocale o la muta (τὸ φωνῆεν ἢ ἄφωνον) ».

6. θηρίων: agli ἀγράμματοι ψόφοι (suoni che non sono alfabetici), cioè alle voci degli animali, A. accenna anche in *de interpretatione* 2,3; le loro voci (così le chiama in *Hist. an.* IV 536a) non sono parole, perché si ha un ὄνομα « designazione » quando è σύμβολον, cioè simbolo della cosa designata, in seguito a una convenzione dei parlanti (κατὰ συνθήκην), e non esiste un ὄνομα che sia tale per virtù naturale (φύσει); ved. § 4.

8. προσβολῆς: significa l'avanzamento di organi fino al contatto (προσ-). Qui il termine προσβολή compendia in sé quei movimenti degli organi orali che A. altrove specifica come προσβολαὶ della lingua e συμβολαὶ delle labbra (ved. qui avanti). Invece la lezione del codice B, προβολῆς, indicherebbe solo il movimento della lingua in avanti (προ-), l'avanzamento della lingua; né la parola προβολή, nel senso di « difesa », potrebbe essere intesa come « ostruzione, occlusione » qui al r. 8, in riferimento alla pronunzia delle vocali. Secondo A., la voce è prodotta dall'aria spinta dai polmoni attraverso la laringe; le consonanti richiedono il concorso della lingua o delle labbra (*Hist. an.*, loc. cit., ved. nota precedente), e si configurano come προσβολαὶ τῆς γλώττης oppure come συμ-

βολαὶ τῶν χειλῶν: *de partibus animalium*, II 660a 6. Ivi A. descrive anche il meccanismo della lingua, che può συστέλλειν καὶ προβάλλειν, « contrarsi e protendersi », per articolare le parole, πρὸς τὴν τῶν γραμμάτων διάρθρωσιν καὶ πρὸς τὸν λόγον.

9. ἡμίφωνον: alla tradizionale suddivisione di vocale e muta (che lo stesso A. presenta nella *Metafisica*, ved. la nota al r. 17), ora si aggiunge una maggiore specificazione, l'ἡμίφωνον, che significa « semivocale », ma in senso differente da come usiamo noi. Il termine allude alle consonanti continue, come risulta dagli esempi addotti (*s*, *r*) e come risulta, più avanti, dall'esempio della sillaba *gr* (senza vocale), ved. r. 18. In una parte della tradizione, invece di *r* l'esempio è *b*, e si può ricordare a tal proposito un luogo di Platone, *Theaet.* 203b (τοῦ δ'αὖ βῆτα οὔτε φωνὴ οὔτε ψόφος), che s'inquadra però in una diversa teoresi dei suoni alfabetici: ved. Platone, *Crat.* 424c, *Phil.* 18b. In questo passo del *Filebo*, oltre la vocale (φωνῆεν) e la muta (ἄφωνον, che non è né φωνὴ né ψόφος, come appunto il β), Platone già mostra di conoscere una più sottile analisi dei suoni alfabetici, perché aggiunge il μέσον (che non ha voce, ma solo ψόφος ovvero φθόγγος). In cambio di μέσον, che pure è un termine usuale dell'analisi aristotelica (ved. la nota a 2,1,4), A. dice invece ἡμίφωνον; da ciò si può desumere che il termine ἡμίφωνον sia giunto ad A. da qualche « metricista » posteriore a Platone.

10. ἄφωνον: le consonanti occlusive, o momentanee (di cui sono addotte come esempi due sonore, *g* e *d*, che nella serie dell'alfabeto greco sono le prime due dopo *b*), hanno bisogno di appoggiarsi a una « vocale » o ad una « semivocale » per divenire (γιγνόμενον) udibili, cioè per essere veramente pronunziate; di qui il concetto di « sillaba », come è esposto nel paragrafo successivo. Ora si comprende anche bene come l'ἡμίφωνον si presenti intermedio (ved. la nota seguente e la nota a 2,1,4) tra il φωνῆεν « provvisto di suono autonomo » e l'ἄφωνον « sprovvisto di suono autonomo »; l'ἡμίφωνον partecipa della natura di entrambi, in quanto ha suono autonomo come la vocale ma richiede una προσβολή come la muta. Il nome di ἡμί-φωνον si spiega perché la « semivocale » ha un « suono a metà autonomo » rispetto alla vocale, la quale ha suono interamente autonomo non avendo bisogno della προσβολή. Vedasi però anche W. Belardi, op. cit., pp. 82-99.

15. τῷ μέσῳ: in *Sophistici elenchi* 23,179a 14, si distingue soltanto fra tono acuto e tono grave (προσῳδία ὀξεῖα, βαρεῖα); qui si specifica meglio, aggiungendo il tono mediano. Il termine « mediano » ha riferimento solo ai due ultimi vocaboli del testo, e non ai contrapposti precedenti; ciò risulta dalla stessa struttura sintattica del periodo (ἔτι δὲ al r. 14). Fra gli opposti toni dell'accento musicale greco, quello alto (accento acuto) e quello basso (accento grave),

A. chiama « mediana » l'accentazione di vocali lunghe e dittonghi, che venivano intonati con accento acuto digradante in grave; il corrispondente segno grafico sarà appunto formato di acuto + grave, e i grammatici posteriori lo chiameranno accento perispomeno e properispomeno, ovvero circonflesso. Si veda la nota a 25, 8, 60 τὸ μὲν οὔ.

16. μετρικοῖς: non allude a un'opera determinata, ma in genere agli argomenti della metrica (τὰ μετρικά, cfr. r. 20 τῆς μετρικῆς). Qui s'intende metrica nel senso più ampio di « misurazione » delle parole; ciò riguarda sia la quantità naturale delle vocali (lunghezza e brevità, μῆκος e βραχύτης), sia la quantità delle sillabe (e quindi la distinzione fra le diverse specie di consonanti, in particolare le sonore e le liquide, che nella prosodia e nella versificazione hanno un peso diverso dalle tenui e aspirate). Anche la distinzione fra aspirata e non aspirata (δασύτητι καὶ ψιλότητι) rientra per A. nella metrica, o propriamente nella prosodia, in quanto riguarda la pronuncia delle parole; si veda a questo proposito *Sophistici elenchi* 20, dove A. distingue fra ὄρος (monte) e ὅρος (confine, definizione), che sembrano lo stesso vocabolo (ταὐτὸν ὄνομα) quando sono scritti (ἐν τοῖς γεγραμμένοις, a meno che non si aggiungano τὰ παράσημα « segni diacritici »), e sono invece diversi quando sono pronunziati, τῇ προσῳδίᾳ λεχθέντα. Si veda anche più avanti, le note a 25,8,60.

17. συλλαβή; il termine non ha ancora il significato che è usuale in grammatica, ma conserva il valore etimologico di « nesso » (com-prensione; συν-λαμβάνειν « prendere insieme »), cioè connessione di consonante muta con altra lettera « avente suono », φωνὴν ἔχοντος, o con altre lettere « aventi suono » (il plurale era stato usato al r. 11). Il testo tramandato è esatto, e sono giusti gli esempi di *gr* e di *gra*; infatti anche un ἡμίφωνον, come *r*, ha voce udibile (r. 9; per la coppia fonica *gr* ved. la nota a 21,8,60). Non rientra invece nel concetto di sillaba, per A., una vocale isolata, appunto perché non è un nesso fonico; ved. W. Belardi, op. cit., p. 67 sgg. e 89. Naturalmente anche *ga* è una sillaba, benché qui A. porti gli esempi di *gr* e di *gra*; ma in *Metaph.* VI 17 porta *ba* come esempio di sillaba, e sottilmente analizza quelli che sono gli elementi *a* e *b* nella composizione della sillaba, la quale non è semplicemente la somma di vocale (φωνῆεν) e muta (ἄφωνον), ma un'altra e diversa entità di suono; ved. anche *Metaph.* IV 3, citato nella nota al r. 4; così pure *Metaph.* IV 6. Negli *scholia* a Dionisio Trace I 344 si altera la dottrina aristotelica della *Poetica*, equiparandola con la formulazione sommaria della *Metafisica*: συλλαβή ἐστι κατὰ 'Αριστοτέλην φωνὴ ἄσημος συγκειμένη ἀπὸ φωνήεντος καὶ ἀφώνου, mentre dovrebbe dire o aggiungere ἀπὸ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος. Inoltre si noti fin d'ora che in tutto questo argomento dell'analisi del linguaggio A. procede per linee generali e schematiche,

limitandosi alle tipologie essenziali, anche se in qualche particolare precisa meglio ciò che dice altrove in maniera più sommaria. Nel caso della sillaba vuole illustrare soprattutto il concetto di συμπλοκή o σύνθεσις: in che senso la sillaba è συνθετή, ossia formata o formabile con più στοιχεῖα; e dunque illustra quello che è il tratto distintivo fra i primi due elementi del linguaggio; lo στοιχεῖον è una φωνὴ ἀδιαίρετος (nel senso illustrato nella nota al r. 4), mentre la συλλαβή è una φωνὴ συνθετή (ved. anche *Metaph.* IV 24). Con la σύνθεσις delle vocali e delle sillabe, poi, mostrerà come si formano i nomi e i verbi, e, con la σύνθεσις di questi, come si forma il λόγος.

21. σύνδεσμος: « collegamento », o *con-vinctio*, secondo il calco che Quintiliano fece del termine greco. Nell'uso grammaticale prevalse la parola *con-iunctio*, donde il nostro vocabolo « congiunzione » come una delle « parti del discorso ». Aristotele invece illustra quelli che sono gli « elementi del linguaggio », e non in una concezione grammaticale della lingua, bensì in rapporto al concetto della ἑρμηνεία, del comunicare per mezzo della voce il significato delle cose e delle azioni. Quindi il *syndesmos* è un elemento del linguaggio, ma solo in rapporto alla chiarezza e allo stile (ἑλληνίζειν, ved. *Problemata* 909a 3, *Rhet.* 1408a 1), e non alla ἑρμηνεία: è una φωνὴ ἄσημος, non ha in sé nessun significato. Quali siano le dieci categorie del significare, A. illustra in altre opere (*Cat.* 4, *Topica* I 9), é naturalmente il *syndesmos* non ha nessun posto in tale classificazione, come non ne ha nel trattato aristotelico περὶ ἑρμηνείας (*de interpretatione*) e negli altri che fanno parte dell'*Organon*, come gli *Analitici* e le *Confutationes* (o *Sophistici elenchi*). <

21-22. οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ: il *syndesmos*, come un καὶ oppure un μὲν o δὲ, non ha per sé stesso significato (φωνὴ ἄσημος); e non lo ha neppure nella frase o nel discorso, cioè in una συμπλοκὴ di parole significanti, perché non impedisce (οὔτε κωλύει) la σύνθεσις fra parole significanti che formano una frase (come « un uomo corre », ἄνθρωπος τρέχει), né in qualche modo contribuisce a formare (οὔτε ποιεῖ) tale σύνθεσις: dunque « non ostacola né produce » quella φωνὴ μία σημαντικὴ che è il λόγος.

23. ἐπὶ τῶν ἄκρων...: il *syndesmos*, in una struttura verbale, prende posto fra (συντίθεσθαι) le prime o le ultime parole di un λόγος, per esempio un μὲν o un δέ; oppure nel mezzo di un nesso, ἐπὶ τοῦ μέσου (per esempio un καί); oppure si colloca (τιθέναι) al principio della struttura verbale (ἐν ἀρχῇ λόγου), per sé stesso (καθ' αὑτόν), cioè senza essere collocato fra altre parole (per esempio un ἀλλά).

25. <οὐ γὰρ> ἡ φωνὴ...: qui spiega, in forma negativa, la precedente definizione, cioè il concetto di « voce non significante », precisando che non sarebbe inespressiva una particella che avesse

una qualità che il *syndesmos* non ha, ossia la capacità di stringere in un unico nesso espressivo più vocaboli per sé stessi espressivi (per esempio ἄνθρωπος, che significa una « sostanza », con τρέχει, che significa una « azione »): la σύνθεσις di questi due vocaboli espressivi, « un uomo corre », si costituisce indipendentemente dall'assenza o dalla presenza di un *syndesmos* (infatti ἄνθρωπος τρέχει non significa qualcosa di diverso da ἄνθρωπος μὲν τρέχει), e non è il *syndesmos* che determina la σύνθεσις. Perciò, nel testo, all'inizio di questo secondo periodo, è necessario congetturare e supplire οὐ γάρ; per la struttura del paragrafo relativo al *syndesmos*, si veda ad esempio quello relativo al λόγος (§ 7). È necessario abbandonare la corrente interpretazione, che vede nel secondo periodo una seconda definizione del *syndesmos*, diversa dalla prima e contrastante con la prima. È del tutto estranea alla mentalità speculativa di A. la possibilità di dare due diverse definizioni del medesimo oggetto; ved. *Topica* VI 151b 17 οὐκ εἰσὶ πλείους τοῦ αὐτοῦ ὁρισμοί, e su tale concetto A. ha insistito più volte; si veda in particolare tutto il cap. 4 del sesto libro dei *Topica*, e poi ibidem, nel libro settimo, cap. 3, 154a 10: οὔτε γὰρ ἕνα δυοῖν, οὔτε δύο τοῦ αὐτοῦ ὅρους δυνατόν ἐστιν εἶναι (« non è possibile che si diano né un'unica definizione di due cose, né due definizioni della medesima cosa »).

27. οἷον ... περί: qui si adducono esempi di vocaboli che esprimono concetti di relazione, e che quindi non sono φωναὶ ἄσημοι, ma rientrano nelle varie categorie del significare altrove elencate da A., come le categorie delle relazioni temporali o spaziali (ἐν ἀγορᾷ, ἐν Λυκείῳ: *Categoriae* 4). Una preposizione come περὶ non è un *syndesmos*, o collegamento senza significato, sibbene designa un concetto di relazione ed è portatrice di significato (per esempio οἱ περὶ Σωκράτην, λέγω περὶ ποιητικῆς, ecc.). L'altro esempio addotto è probabilmente φῇ, che è vocabolo omerico (*Il.* II 144, XIV 499), equivalente a καθάπερ, e si scrive generalmente φή; nei codici della *Poetica* è tramandato φμι per uno scambio di η con μ (H/M, di tracciato quasi coincidente in alcuni tipi di scrittura onciale); su tale questione ved. il mio articolo in « Boll. Class. Lincei » 1972, pp. 3-19. L'inciso οἷον τὸ φῇ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα è scritto nei codici dopo la frase successiva, ma deve essere anticipato, perché dà gli esempi di vocaboli significanti: si riferisce quindi alla frase precedente, quella che spiega appunto come vi siano vocaboli che, inseriti fra altri, sono portatori di significato, a differenza del *syndesmos*, che si colloca parimenti fra altre parole in una frase, ma non produce alcun significato. Sul motivo della trasposizione dell'inciso si veda il mio articolo or ora citato, p. 18.

28-29. ἄρθρον ... δηλοῖ: qui A. continua la spiegazione di ciò che è un *syndesmos*, riassumendo con altre parole il concetto della definizione iniziale (rr. 21-24). L'espressione λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος

corrisponde a quella usata nel primo periodo, ἐπὶ τῶν ἄκρων (τοῦ λόγου); e poi διορισμὸν corrisponde a ciò che nel primo periodo è indicato con ἐπὶ τοῦ μέσου. Pertanto quest'ultima frase ripete sostanzialmente il concetto espresso nella definizione iniziale di *syndesmos* e conclude il relativo paragrafo. Il vocabolo ἄρθρον non deve essere inteso come termine tecnico grammaticale, cioè come elemento del linguaggio a sé stante. Nelle scuole grammaticali, e già nella dottrina degli stoici, il vocabolo ἄρθρον (*articulus*) divenne termine tecnico per designare una delle « parti del discorso », ma come tale era ignoto ad A., e ciò risulta da esplicite testimonianze (ved. nota al r. 2). Quindi l'interpretazione corrente, che in questo punto del testo A. presenti, dopo il *syndesmos*, un altro elemento del linguaggio designato come *arthron* (il Robortello lo intese nel senso di preposizione), è da rifiutare: ciò fu fatto da Hartung, che propose di espungere dal testo l'intera frase che va da ἄρθρον fino a δηλοῖ. Ma la soluzione più facile è quella di dare ad ἄρθρον il valore usuale di giuntura, snodo, articolazione, e non il valore di termine tecnico grammaticale diverso dal *syndesmos*. Anche il verbo δηλοῖ è usato nel senso di indicare materialmente, non di significare (si confronti invece la frase con cui la dottrina di A. sul *syndesmos* è riassunta da Posidonio presso Apollonio Discolo, *de coniunctione*, 214: οἱ σύνδεσμοι οὐ δηλοῦσι μέν τι, αὐτὸ δὲ μόνον τὴν φράσιν συνδέουσιν, « le congiunzioni non significano nulla, e solo congiungono le parole di una frase »).

30-32: in questo periodo è ripetuto il concetto di « voce non significante » con le stesse parole usate poco prima (rr. 21-23) per la definizione del *syndesmos*. La ripetizione vuole sottolineare il passaggio della trattazione dagli elementi non significanti del linguaggio (στοιχεῖον συλλαβή σύνδεσμος) all'altra serie degli elementi che sono invece significanti (ὄνομα ῥῆμα πτῶσις λόγος). Quindi è giusto scrivere ἡ φωνή, come è il testo tramandato nei codici, e non ἢ φωνή, che introduce un'alternativa senza senso, e una ripetizione ingiustificabile dell'identica frase precedente. Partendo dal testo vulgato (ἢ φωνή), molti editori espungono dal testo tutto il periodo, mentre tale periodo, inteso nel modo che ho detto, ha una funzione essenziale di ordinamento e di ripartizione della trattazione, come è nel costume di A. (ved. per esempio il cap. 12).

33. ὄνομα: non è il « nome » in senso grammaticale, ma la denominazione, la designazione di cose e azioni, la « parola » che esprime la cosa o il concetto. Altrove A. dice che anche i verbi sono ὀνόματα (*de interpretatione* 3), appunto perché sono per sé stessi designazione di concetti, ma in più esprimono il tempo (ibid. 10). Tuttavia il termine ὄνομα, anche nell'uso corrente che ne fa A., tende ad assumere il più ristretto ed usuale significato di « nome » (ved. in particolare 21,8). συνθετή: voce composita,

cioè formata con gli elementi στοιχεῖον e συλλαβή, che per sé stessi non hanno significato; la parola intera è invece significante, σημαντική, perché è assunta come σύμβολον di una cosa. In *de interpretatione* 4 si porta l'esempio di μῦς « topo », per mostrare che υς è soltanto una voce, è soltanto suono in questa parola (φωνή ἐστι νῦν μόνον), e non ha nulla che fare con la parola ὗς « maiale ». In tutta questa analisi dei suoni e dei nomi è manifesta la polemica contro una delle tesi discusse nel *Cratilo* di Platone, e in genere contro la teoria del linguaggio stabilito per virtù naturale, φύσει, invece che per convenzione, κατὰ συνθήκην.

35. διπλοῖς: per confermare il concetto che gli elementi (sillabe) con cui si compone una parola non hanno per sé stessi alcun significato, A. fa anche l'esempio dei nomi composti di due membri: ciascuno dei membri, preso a sé, ha un significato, per esempio θεός « dio » e δῶρον « dono », ma non lo hanno nel composto Θεό-δωρος, perché tale nome designa un determinato individuo, e non una qualsiasi forma di donativo. Altrove A. adduce il nome di Κάλλιππος (*de interpretatione* 2), spiegando come tale nome non ha in sé nulla del significato che è presente nell'espressione καλὸς ἵππος « bel cavallo ». Il concetto è ribadito nella più minuta analisi dei nomi composti, che si legge in 21,1. <

37. μετὰ χρόνου: rispetto all'ὄνομα, la nozione specifica del « verbo » è quella temporale. Il γὰρ del r. 39, con la frase che introduce, rende appunto ragione del μετὰ χρόνου. Per la definizione di ῥῆμα, ved. anche *de interpretatione* 3, dove si distingue inoltre, dal punto di vista del valore logico del verbo come predicato, il tempo presente dagli altri tempi del verbo: ma in un'opera sulla poesia non trovano posto, naturalmente, analisi di questo tipo che riguardano il λόγος ἀποφαντικός (l'enunciato). Un accenno al concetto di verbo/predicato compare tuttavia nel § 10.

42. πτῶσις: significa propriamente « caduta », in latino *casus*, che, come termine grammaticale, poi designò soltanto i « casi » della declinazione; in A. invece lo stesso termine riguarda anche la coniugazione, e precisamente: la « deviazione » dal nominativo (nei nomi) e dal presente indicativo (nei verbi). Si veda al riguardo l'analisi più minuta che A. ne fa altrove rispetto al generale concetto del significare (*de interpretatione* 2). Per il significato di πτῶσις come « caduta » (πίπτειν « cadere »), cfr. *An. pr.* 36: εἴ πως ἄλλως πίπτει τοὔνομα. <

43. τούτου ἢ τούτῳ: noi diremmo genitivo e dativo. Nel passo parallelo del *de interpretatione* 2, per indicare i casi della declinazione, non è usato un pronome, ma un nome proprio: τὸ δὲ Φίλωνος ἢ Φίλωνι καὶ ὅσα τοιαῦτα οὐκ ὀνόματα, ἀλλὰ πτώσεις ὀνόματος (« "di Filone", "a Filone", eccetera, non sono nomi ma casi del nome »).

44. ἐνὶ ἢ πολλοῖς: singolare e plurale. Questo è il secondo tipo di flessione, che in grammatica si chiama « numero ». Accanto al caso e al numero, noi consideriamo il « genere » dei nomi; ma a questo differente concetto del « genere » grammaticale, A. accenna più avanti, in differente contesto; ved. 21,8.

45. ὑποκριτικά: qui avremmo, secondo l'interpretazione corrente, un terzo tipo di flessione (ἡ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά), e non più relativa ai nomi, sibbene ai verbi. Credo piuttosto che qui si accenni al caso vocativo, che si adopera nei discorsi e allocuzioni, o nel dialogo giornaliero, quando si chiede o si ordina qualcosa (κατ' ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν). Nella declinazione greca la desinenza del vocativo singolare (non del plurale) di ἄνθρωπος è differente da quella del nominativo; perciò, dopo l'esempio del numero singolare e caso nominativo ἄνθρωπος, ora il testo allude al vocativo singolare ἄνθρωπε. Delle strutture definite come ὑποκριτικά, che comportano verbi imperativi o forme interrogative, A. aveva già detto di non volersi occupare (19,2); e a mio parere non se ne occupa neppure ora, se qui il testo accenna all'impiego del caso vocativo nelle strutture dialogiche, e non alle forme verbali in determinate strutture sintattiche.

46. τὸ γὰρ ἐβάδισεν: il γάρ, nella mia interpretazione ora accennata, non si riferisce alla frase che immediatamente precede, sibbene all'alternativa ἢ ῥήματος del r. 42 (analogo impiego del γὰρ potremo rilevare nel commento a 24,2,9). Dopo avere indicato due tipi di flessione nominale (caso e numero), ora A. accenna alla flessione verbale, citando gli esempi di un aoristo (ἐβάδισεν) e di un imperfetto (ἐβάδιζεν). Nel passo già citato del *de interpretatione*, cap. 3, come esempi di flessione del verbo sono citati un passato (ὑγίανεν) e un futuro (ὑγιανεῖ) in contrapposto al presente (ὑγιαίνει). Si tratta sempre di « tempi », e non di « modi » del verbo. Quindi escludo che sia corrotto il testo tràdito, τὸ γὰρ ἐβάδισεν ἢ ἐβάδιζεν, e non si deve intendere τὸ γὰρ ἆρ' ἐβάδισεν ἢ βάδιζε: con tale correzione si introducono nel testo un interrogativo e un imperativo, e si ottiene per tale via una corrispondenza con la precedente espressione κατ' ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν (r. 45); invece, secondo la mia interpretazione, tale espressione riguarda ancora la flessione nominale, e non la flessione del verbo (ved. commento al r. 45).

47. ταῦτα τὰ εἴδη: cioè le variazioni formali di questo tipo, quelle che riguardano la flessione, e non altre « forme » dei vocaboli, come quelle illustrate subito dopo, al cap. 21.

48. λόγος: rispetto alla parola singola, i cui « elementi » (lettere e sillabe) non hanno significato, la differenza della frase o discorso consiste in questo, che gli elementi di cui si compone (cioè i vocaboli) sono significanti, almeno alcuni, ἔνια. Dice alcuni, e non tutti, perché nella frase ci sono anche i *syndesmoi*, che non hanno

significato (§ 3). Tale concetto del λόγος corrisponde esattamente a ciò che si legge ai rr. 25-26 (§ 3): ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς, σημαντικῶν δέ. Il λόγος risulta essenzialmente composto di parole significanti, cioè nomi (§ 4) e verbi (§ 5), uniti in una sintesi logica per sé stessa, e non prodotta dalle congiunzioni.

49. ἅπας λόγος: non solo « ogni discorso », ma anche « un discorso per intero », acquista il suo significato dall'unione di verbi e nomi; e il « nome », cioè la parola espressiva, non può mai mancare in un λόγος, mentre può mancare il « verbo », cioè la nozione temporale. In un λόγος, perché sia tale, deve essere necessariamente considerata una οὐσία, cioè, noi diremmo, il soggetto di cui si parla.

50. ἀνθρώπου ὁρισμός: la definizione del concetto di uomo, come « animale terrestre bipede » (ζῶον πεζὸν δίπουν), è minutamente discussa e illustrata in molti passi dei *Topica*. La struttura verbale di un ὁρισμός non comporta una nozione temporale, e in questo senso non contiene un ῥῆμα, anche se la definizione costituisce un predicato di quella οὐσία che è l'uomo. Perciò l'inciso οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὁρισμός si riferisce solo all'ultimo termine che precede, ossia ὀνομάτων, e non anche a ῥημάτων. Quindi tale inciso sta bene a questo punto del testo, come è nei codici, e non deve essere trasposto dopo la frase successiva (ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον); questa serve invece a sottolineare ciò che appare manifesto dall'esempio addotto.

51. μέρος μέντοι...: dopo l'esempio della definizione di uomo, che è un completo « enunciato » (nella logica è il λόγος ἀποφαντικός, di cui A. tratta nel *de interpretatione*, ved. cap. 4, alla fine), ora A. ripete in maniera incisiva il concetto della frase iniziale di questo paragrafo (ἧς ἔνια μέρη καθ'αὑτὰ σημαίνει τι) e precisa il significato del concetto successivo (ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον); quindi non si deve presentare fra parentesi, nella stampa del testo, tutto il periodo che da οὐ γὰρ ἅπας λόγος giunge fino a σημαῖνον ἕξει. L'illustrazione che dà A. si sviluppa gradualmente, data la complessità dei concetti che la nozione di λόγος implica, e che altrove A. svolge più ampiamente, e qui condensa. Si veda, ad esempio, soltanto l'inizio della trattazione sul λόγος che si legge in *de interpretatione* 4: « il discorso è una voce significante, fra i cui elementi ce n'è qualcuno significante anche se è preso separatamente dagli altri (κεχωρισμένον) e che vale come espressione (φάσις) ma non come affermazione (κατάφασις); intendo dire che la parola "uomo" significa qualcosa, ma non che esiste o che non esiste, e diventerà invece affermazione o negazione se si aggiunge qualcosa; invece una sillaba sola della parola "uomo" non ha alcun significato ».

52. ἐν τῷ βαδίζειν Κλέωνα: qui si porta l'esempio minimo di un λόγος che non è un enunciato (come lo è la definizione di uomo

al r. 50), ma è semplicemente una φάσις (espressione), e non una affermazione (κατάφασις) o negazione (ἀπόφασις). Nell'espressione τὸ βαδίζειν Κλέωνα c'è un « elemento » che è significante, ed è il nome che designa quel tale individuo che risponde al nome di Cleone. Anche il verbo βαδίζειν esprime qualcosa, ma non è significante di nozione temporale, in quanto è un infinito, e non predica nulla; non esprime né il tempo né la realtà del camminare di Cleone: con l'espressione τὸ βαδίζειν Κλέωνα non si afferma nulla, e il concetto potrebbe essere variamente qualificato in un λόγος completo, e anche negato nella sua realtà. Invece il nome di Cleone è per sé stesso significante, perché significa una οὐσία in quanto ha un nome, anche senza predicato (come l'ircocervo, τραγέλαφος, secondo l'esempio addotto in *de interpretatione* 1, 16a 17). Ciò posto, è da rifiutare il testo vulgato οἷον ἐν τῷ « βαδίζει Κλέων », che risale alla correzione umanistica dell'infinito βαδίζειν nel presente βαδίζει. Nella logica aristotelica, si chiamano ῥῆμα e ὄνομα proprio il presente indicativo e il nominato singolare, e la συμπλοκή di questi precisi fattori, significanti entrambi, rappresenta la σύνθεσις significante di un tipico enunciato, come ἄνθρωπος τρέχει (ved. *Categoriae* 2,1). Invece l'espressione ἐν τῷ βαδίζειν Κλέωνα, con Κλέωνα accusativo come soggetto dell'infinito, è una struttura sintattica non ricalcabile in italiano, ma tipica del greco, e frequente altresì nel frasario dottrinario di A. (p. es. *Categoriae* 3,22 εἰ ἀληθής ἐστιν ὁ λόγος τοῦ καθῆσθαί τινα... ἂν γάρ τις ἀληθῶς δοξάζῃ τὸ καθῆσθαί τινα).

53. εἷς δέ ἐστι: al concetto del discorso « unitario » è dedicato il cap. 5 del *de interpretatione*. Il concetto è importante nella logica, ma anche nell'arte poetica, poiché A. ha insistito sull'unità che deve avere il μῦθος (cap. 8). Un poema come l'*Iliade* è un λόγος unitario perché tutte le parti o tutte le frasi sono collegate fra loro concettualmente: il testo dice συνδέσμῳ, « per via di collegamento », e non vuole indicare il collegamento esteriore prodotto dalle congiunzioni come σύνδεσμοι, che sono φωναὶ ἄσημοι (§ 3), bensì la coerenza sostanziale del racconto, dall'ἀρχή naturale alla sua vera τελευτή (ved. 7,2; 8,3). Vedasi anche *Metaph.* VI 4, 1030b 9, per l'esempio dell'*Iliade* come λόγος unitario (τῷ συνεχεῖ ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ἢ ὅσα συνδέσμῳ). Inoltre *Rhet.* III 12, 1413b 32, sotto altro aspetto.

55. ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου: qui è sottinteso λόγος (espresso al r. 53), come si legge difatti anche in *Topica* VI 2. È ciò che si dice logicamente sul concetto di uomo, cioè la definizione di uomo (ἀνθρώπου ὁρισμός) ricordata poco prima, al r. 50. La prima volta dice ὁρισμός, perché si riferisce all'asserzione dell'enunciato; ora dice semplicemente λόγος perché si riferisce soltanto all'espressione come unità concettuale.

21, 2. μὴ ἐκ σημαινόντων: cioè lettere e sillabe, che sono per sé stesse « non significanti ». Invece la lezione del codice B, μὴ ἐκ συμβαινόντων, significa che il nome semplice non risulta composto da termini congiunti; e ciò può apparire banale in un contesto che riguarda appunto il vocabolo semplice e quello composto. Però, dell'ὄνομα in generale, era stato già detto nel capitolo precedente (20,4,35) che è costituito di elementi non significanti. Tuttavia la *recensio* è contro la lezione di B, perché Z concorda con AY.

3. σημαίνοντος καὶ ἀσήμου: il contesto è chiaro, e non presenta nessuna contraddizione con ciò che si legge in 20,4 a proposito del nome composto, esempio Θεό-δωρος. Solo viene aggiunto ora un nuovo concetto, e cioè che una parte o elemento del nome composto può anche essere non significante per sé stesso, cioè non essere parola lessicalmente autonoma e significante. È da escludere che A. con ciò alluda a nomi composti con preposizione o prefisso verbale (perché una preposizione è vocabolo significante); ritengo invece che pensi ai suffissi derivativi come appaiono per es. in γραμματικός, δημοτικός, ecc. (ved. anche i tipi aggettivali ἀλγεινός, λευγάλεος, μακεδνός, ecc., oppure σαφενής rispetto a σαφής); inoltre ai suffissi dei gradi di comparazione in -τερος e in -τατος, ed anche a composti in cui il primo termine non ha autonomia lessicale, p. es. ἐρι-κύδης, Ἐριαυχήν, o anche ἡμί-θεος, ἡμί-φωνον.

3-4. πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι: ripete il concetto di 20,4, cioè che il concetto di significante (e di non significante) si riferisce ai membri di un composto quando siano stati estratti dal composto stesso e considerati ciascuno per sé (κεχωρισμένον), e non nella unione del nome composto, ἐν τῷ ὀνόματι. È da notare inoltre che la ripetizione del nesso σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, già usato nel r. 3, risponde al gusto aristotelico della ripetizione e del parallelismo verbale (ved. ad esempio 11,5; 12,1 e 3; 20,3 e 4); quindi il testo tramandato non deve essere modificato, né ridotto a più semplice dizione.

4. σημαινόντων: anche qui vale, naturalmente, la precisazione formulata nella frase precedente, πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι σημαίνοντος. Per esempio, l'aggettivo Ερμο-καϊκό-ξανθος, citato nel r. 7, è composto dei nomi di tre fiumi dell'Anatolia; ma il nome composto, nella formazione aggettivale, non significa i tre fiumi, sibbene quella persona o divinità che a Marsiglia era individuata con quel nome.

6. τὰ πολλά: significa « i tanti e noti nomi » (non « la maggior parte dei nomi », che sarebbe un'assurdità). Né si può ammettere che A. dica « i tanti nomi composti dei Marsigliesi », come fosse una specialità di quel linguaggio usare nomi composti di tre o quattro o più termini. Forse con τὰ πολλὰ si allude ai composti magniloquenti dei ditirambi (ved. 22,7,62-63) o a quelli buffoneschi dei <

comici, non al linguaggio poetico in genere. Certo fra τὰ πολλὰ e τῶν Μασσαλιωτῶν occorre segnare un distacco, o interpungendo fortemente, o meglio inserendo un καὶ; oppure si dovrà supporre più ampia lacuna, come τὰ πολλὰ τῶν <ποιητῶν, καὶ τῶν> Μασσαλιωτῶν 'Ερμοκαϊκόξανθος ». Del lessico marsigliese viene citato questo unico esempio, che è un aggettivo, ed è formato dal nome dei tre fiumi dell'Anatolia: Hermos, Kaïkos, Xanthos; questi fiumi concorrono a delimitare uno dei territori più insigni e più ricchi di quella regione, il cosiddetto triangolo anatolico, sulle rive orientali dell'Egeo. Di là provenivano i coloni che fondarono Marsiglia; e in quell'epiteto, probabilmente cultuale, si conservava il ricordo della madrepatria. Nel nome composto sono evidenti i tre μέρη con il loro significato idronimico; ma il nome, secondo la teoresi che A. sta svolgendo, se è un'epiclesi divina, σημαίνει quel determinato nume, e non i tre fiumi. Che si tratti di un'epiclesi divina, non è sicuro (potrebbe essere anche una designazione amministrativa o politica); come teonimo sembra inteso da una glossa inserita nella versione araba (Z: *supplicans domino coelorum*), che va appunto considerata come una spiegazione occasionale del testo, e non come un altro vocabolo composto, che sarebbe stato omesso nei codici greci superstiti.

8. κύριον: dominante nel linguaggio comune (cfr. Orazio, *Ars* 234: *dominantia verba*), cioè ordinario, usuale. Altrove A. (specialmente in *Rhet.* III 5) precisa maggiormente, e accanto a τὸ κύριον enumera anche τὸ οἰκεῖον (che sarebbe il vernacolo, ossia il dialetto attico) in contrapposizione alla glossa intesa come vocabolo forestiero.

9. κόσμος: al vocabolo dominante o comune si contrappongono quelli speciali, che sono di tre tipi: glossa, metafora, belletto. Del belletto (κόσμος, *ornatus*) sono elencati alcuni tipi particolari. A tale interpretazione del testo corrisponde la punteggiatura da me segnata dopo κόσμος (per la ripresa con ἢ dopo la punteggiatura cfr. 6,7,34). Vedasi qui avanti la nota al r. 45.

14. γλῶττα: il termine non equivale esattamente all'italiano « glossa »; indica ad ogni modo un vocabolo che richiede spiegazione, perché è forestiero o inusitato e quindi oscuro (ved. *Topica* VI 2, 140a 2-6). L'esempio di σίγυνον come vocabolo ciprioto è già in Erodoto; ma è una glossa ad Atene, dove infatti appare usata da Eschilo; e proprio al passo di Eschilo pensa A. probabilmente. <

15. μεταφορά: sull'uso metaforico delle parole qui A. si sofferma abbastanza a lungo, e più ancora altrove, sia nella *Retorica* sia negli scritti di logica (ved. *Topica* VI 2,140a 3). Si veda anche l'attenzione che dedica alla metafora in 21,3-4 e l'apprezzamento che ne fa in 22,6.

24. τεμών: nel verso di Empedocle, l'oggetto di « tagliare »

era un flusso d'acqua. Ciò risulta dalla citazione che dello stesso verso si legge in Teone Smirneo, p. 15 Hiller.

41. σπείρων...: il ritmo del frammento è giambico, ma l'autore ignoto; potrebbe essere di un poeta tragico (ved. Nauck, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, p. 856) o anche lirico.

45. πεποιημένον: ritengo che cominci di qui la parte relativa al κόσμος (ved. r. 9), ossia l'*ornatus*, da intendere come belletto delle parole singole, quasi un « trucco » della forma esterna di una parola (κεκοσμημένη, ved. *Rhet.* III 2, 1404b 7), e non del significato della parola, come avviene nella metafora. L'argomento dell'*ornatus*, relativo all'ornamentazione lessicale e stilistica del discorso, acquisterà larga estensione nelle scuole grammaticali e retoriche posteriori; qualche accenno se ne ha già nella *Retorica* di A.; ma qui, nel contesto del cap. 21, una trattazione del κόσμος in questo senso apparirebbe fuori posto, perché qui si parla di vocaboli singoli, e non di stile della composizione verbale. Quindi non ammetto nel testo, fra il § 4 e 5, una lacuna che dovrebbe contenere la trattazione del κόσμος: la lacuna era stata supposta dal Maggi nel Cinquecento, ed è segnata nel testo anche dai più recenti editori; eppure più avanti, dove si accenna di nuovo ai vari tipi di nomi, compreso il κόσμος (22, 1-2 e 7), non risulta che questo sia diverso da ciò che A. chiama parola « o coniata o allungata o raccorciata o alterata » (21,2, 9-10); si veda in particolare 22,1,6 dove si parla di « allungamento », e 22,7,68, dove compare solo il termine κόσμος, inoltre 22,4,32 e la nota a 22,2,17. È anche da escludere che con κόσμος si voglia qui alludere ad omonimi e sinonimi; la considerazione di questi è un argomento di rilievo nella logica di A. (*Categoriae* e *Topica*), ma si tratta di parole ordinarie, come nota esplicitamente A. in *Rhet.* III 2, 1404b 39 (λέγω δὲ κύριά τε καὶ συνώνυμα, a proposito di βαδίζειν e πορεύεσθαι « camminare »), dove si dice tuttavia che le sinonimie convengono al poeta come le omonimie al sofista. Per la citazione di Simplicio circa i sinonimi o i poliomini, esemplati nella *Poetica*, ved. la nota a 26,8,51.

49. τοῦ οἰκείου: al « vernacolo », cioè al dialetto attico (ved. la nota al r. 8), si contrappone soprattutto la lingua omerica, come risulta dagli esempi addotti.

51. Πηλέως: in attico un patronimico, per es. da Πηλεύς, si esprime con il nome paterno in caso genitivo, Πηλέως « (figlio) di Pèleo ». Omero usa invece l'aggettivo patronimico in -ιδης (Πηλείδης) e nella forma ampliata -ιαδης, ossia Πηληϊάδης; questa forma presenta in -λη- la vocale allungata (φωνήεντι μακροτέρῳ, r. 49) e in -ια- una sillaba inserita (ἐμβεβλημένῃ, r. 50). Ora A., poiché cita il genitivo del patronimico, intende riferirsi evidentemente alla formula omerica Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, che ricorre già nel primo verso dell'*Iliade* e poi altrove (*Il.* I 1 e 322, IX 166, XVI

269 e 653, XXIV 406, *Od.* XI 467, cfr. 557, XXIV 15). La formula significa « di Achille figlio di Peleo », e in attico si direbbe 'Αχιλλέως Πηλέως « (figlio) di Peleo »: questo significa il testo tramandato in questo punto della *Poetica*, cioè che Omero dice Πηληϊάδεω invece di Πηλέως; perciò non bisogna correggere la lezione Πηλέως e sostituirla con le forme omeriche del patronimico (Πηλείδεω, Πηλείδαο) e tanto meno con Πηλείδου, che non è attico né omerico.

57. αὐτῶν: ora si tratta dei nomi considerati « in sé », e non secondo le varie categorie di forme illustrate nel passo precedente (§ 2-7). Dunque si tratta dei nomi propriamente detti (sostantivi e aggettivi), considerati « nella propria natura », ed anzi sotto il rispetto naturalistico, per cui si distinguono i nomi dei maschi da quelli delle femmine. L'argomento era stato trattato da Protagora, e forse da lui era stato posto per la prima volta in maniera sistematica, e con spirito naturalistico; la questione aveva anche dato esca alle clamorose caricature dei comici (così Aristofane, nelle *Nuvole*, 660 sgg.), perché Protagora più volte prescindeva dalla realtà linguistica, e costruiva schemi teorici aprioristici per distinguere il genere dei nomi. Così A. ci informa (*Sophistici elenchi* 14) che Protagora, dopo avere stabilito che vocaboli omerici come μῆνις « ira » e πήληξ « elmo » dovevano essere maschili (forse in base alla loro terminazione in *-s*, o anche in rapporto al significato), considerava un solecismo la concordanza del femminile οὐλομένην con μῆνιν all'inizio dell'*Iliade*; e invece nella realtà linguistica, aggiunge A., sarebbe un solecismo la concordanza al maschile.

58. μεταξύ: sono i nomi neutri (οὐδέτερα) dei posteriori grammatici. Protagora aveva riconosciuto nel lessico, oltre i maschi e le femmine, anche gli oggetti, σκεύη, come c'informa A. nel passo or ora citato (*Sophistici elenchi* 14); ma A., al posto di σκεύη, dice τὰ μεταξύ, ossia i nomi intermedi fra maschili e femminili. Così facendo, A. prescinde dal significato di un nome, per considerarne soltanto l'aspetto morfologico, e precisamente la terminazione, come risulta dal seguito del paragrafo. τελευτᾷ: l'argomento è appena accennato, e ridotto a una tipologia schematica e rigida, come pare che fosse in Protagora. Il genere viene stabilito secondo la lettera finale del nome, considerato al nominativo singolare (ved. nota a 20,6,42); e la classificazione apparirebbe costituita in questo modo, a quanto risulta dal testo tramandato e vulgato:

maschili in *-n*, *-r*	femminili in *-e*, *-o*	intermedi in *-i* | *-n*
-s (*-ps*, *-ks*)	*-a*	*u* | *-s*

in modo che le terminazioni dei nomi « intermedi » sembrano partecipare dei nomi maschili e di quelli femminili. La classificazione corrisponde forse a quella indicata da Protagora (cfr. *Rhet.* III 5, 1407b: ὡς Πρωταγόρας τὰ γένη τῶν ὀνομάτων διῄρει, ἄρρενα

καὶ θήλεα καὶ σκεύη); appare una classificazione che prescinde dalla realtà linguistica (p. es., trascura tutti i femminili in *-s*, altri in *-r* come χείρ « mano » e in *-ks* come ἕλιξ « voluta », e tutti i neutri in *-a* e in *-ar* come ἧπαρ « fegato »); forse è stata costruita secondo una concezione razionale del linguaggio, ricondotto ai suoi primordi teorici, cioè come i nomi avrebbero potuto o dovuto presentarsi in una lingua istituita da esseri razionali, secondo convenzione (κατὰ συνθήκην), su base naturalistica e biologica (ved. al r. 66). La realtà linguistica, per quanto riguarda il genere dei nomi, rappresenterebbe una degenerazione dallo stato iniziale. Tale concetto di deviazione dallo stato originario e dalle forme tipiche pare difatti accennato da A. nel citato passo di *Sophistici elenchi* 14, 173b 40, dove si parla dei nomi degli oggetti, i cosiddetti σκεύη (secondo Protagora): ivi si rileva che a volte gli oggetti hanno una designazione di femmina o di maschio (ἐπὶ τῶν λεγομένων μὲν σκευῶν, ἐχόντων δὲ θηλείας ἢ ἄρρενος κλῆσιν), ma che la vera designazione di un oggetto è il nome neutro che termina in *-on*, come ξύλον « legno », σχοινίον « corda »; altrimenti è un nome che noi trasferiamo da maschio o da femmina per applicarlo agli oggetti (φέρομεν ἐπὶ τὰ σκεύη), come ἀσκός « otre » maschile e κλίνη « letto » femminile. Come si vede, dietro lo scarno e sommario testo di questo paragrafo sul genere dei nomi, c'è tutta una teoria che A. sottintende e ci sono nozioni particolari che qui vengono omesse. Ma la secchezza e l'arcaicità dell'esposizione dimostrano l'autenticità del testo; nessun mediocre lettore, e tanto meno un grammatico di età posteriore, avrebbe scritto queste righe; e nessuno le ha ritoccate o rimaneggiate, se ci appaiono in questa forma, ad esprimere queste nozioni. Perciò il testo tramandato non deve essere in nessun modo ritoccato da noi, per ovviare a qualche dato che contiene o ai molti dati omessi. È chiaro che A. non ha voluto tralasciare l'argomento del genere dei nomi, per corrispondere a una necessità di completezza esposizionale nello studio della λέξις; ma ha ridotto tale argomento allo schema minimo, come fa altre volte per analoghe nozioni complementari. Si veda ad es. cosa dice sulla concordanza grammaticale in *Rhet.* III 5, 1407b 8, di seguito alla menzione or ora citata di Protagora: δεῖ γὰρ ἀποδιδόναι καὶ ταῦτα ὀρθῶς· « ἡ δ'ἐλθοῦσα καὶ διαλεχθεῖσα ᾤχετο », ... τὰ πολλὰ καὶ ὀλίγα καὶ ἓν ὀρθῶς ὀνομάζειν· « οἱ δ' ἐλθόντες ἔτυπτόν με » (« anche il genere dei nomi si deve rispettarlo bene, per esempio: "ed ella, essendo giunta, dopo essere intervenuta nella discussione se ne andò",... e designare bene il plurale e il singolare, per esempio: "ed essi, essendo giunti, mi percossero" »). D'altra parte si legga invece, sulla concordanza, il cap. 32 dei *Sophistici elenchi*.

59. καὶ ὅσα ἐκ τούτου: qui è l'unico punto dell'intero para-

grafo, in cui i codici greci (ma non la versione araba, a quanto pare) hanno un testo certamente errato, perché manca in essi la menzione necessaria della lettera ς, di cui ψ e ξ sono composti. Il supplemento καὶ <ς καὶ> ὅσα risale al Morel, e si è imposto alla vulgata, e giustamente; è la migliore soluzione allo stato delle cose, ed è un minimo intervento; però avviene in un punto nevralgico dei concetti, e non si può ammetterlo senza qualche titubanza. Una diversa soluzione formale, cioè da καὶ ὅσα ἐκ τούτου ricavare καὶ <τ>ὸ ς ἃ <τ'> ἐκ τούτου, non muterebbe la sostanza del concetto (solo avrebbe il vantaggio di eliminare questo secondo ὅσα, che nel testo tramandato significa « tutte le lettere che », mentre il precedente ὅσα significa « tutte le parole che »). Una correzione semplice potrebbe consistere nel leggere καὶ ὅσα ἐκ τοῦ ς σύγκειται al posto di καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται; ma ciò comporterebbe una interpretazione molto diversa dell'intero argomento; infatti non risulterebbe menzionato il ς come terminazione dei nomi maschili, ma soltanto ψ e ξ; e poiché non è menzionato il ς per i femminili, si potrebbe ricavarne che A. aveva abbandonato la dottrina di Protagora in questo punto essenziale, cioè nel punto più clamorosamente deriso da Aristofane (Σώστρατος ο Σωστράτη...?!), e quindi A. qui lasciava sottinteso che *-s* andava bene per tutti i nominativi, come generale segnacaso del nominativo, ammissibile in tutti i generi dei nomi. Una posizione critica di A. rispetto a Protagora affiora nel citato capitolo di *Sophistici elenchi*, proprio a proposito di μῆνις (ma anche di πήληξ), che era stato definito come maschile da Protagora; ved. la nota al r. 57.

60. δύο: qui non viene in conto lo *zeta* (ζ = *ds*), con cui non termina nessuna parola; ma A. nomina le tre consonanti doppie, ξ ψ ζ, in *Metaph.* XIII 6, 1093a 20, spiegando che ci sono nella bocca tre luoghi di articolazione adatti all'aggiunta di un sigma (τριῶν ὄντων τόπων ἓν ἐφ' ἑκάστου ἐπιφέρεται τῷ σίγμα), perciò sono tre le doppie; poi A. aggiunge che si potrebbero indicare con un unico segno grafico anche molti altri accoppiamenti di suoni, come *g* con *r* (τῷ γὰρ γ καὶ ρ εἴη ἂν ἓν σημεῖον, « per il *g* e *r* si potrebbe fare un unico segno grafico »; ved. la nota a 20,3,17). Con ciò A. allude inconsciamente al criterio che ispira il sistema della « scrittura sillabica »; tale sistema fu comune anche in Grecia e nei paesi del Mediterraneo, avanti la diffusione della scrittura alfabetica.

62. ἴσα: l'osservazione rispecchia una preoccupazione di ordine naturalistico. Come in natura si oppongono, ma si corrispondono numericamente, i maschi e le femmine, così avviene nei nomi: si distinguono in base alla lettera finale, ma si corrispondono per il numero delle loro classi stabilite in rapporto alla lettera fi-

nale. Tali classi sono tre: *-n*, *-r*, *-s*, per i maschi; e altrettante per le femmine: *-e*, *-o*, *-a*.

63. ταὐτά ἐστιν: « sono la stessa cosa ». Vuol dire che ψ e ξ coincidono fra loro, quindi valgono per uno (insieme al ς) nel calcolo dei nomi maschili; così come *-a* (lungo e breve) vale per uno nei femminili. Generalmente invece s'interpreta che ψ e ξ coincidono con *-s*, e perciò non vengono in conto nello stabilire il rapporto numerico fra classi maschili e femminili.

64. ἄφωνον: il rilievo è molto preciso ed esatto; già nell'età preistorica della lingua greca non furono più pronunziate consonanti mute (occlusive) in fine di parola, ed *-m* si ridusse ad *-n*. In latino invece si conservarono molto più a lungo.

65. βραχύ: vuol dire *epsilon* e *omicron* (ε, ο). Solo queste si definiscono come vocali « brevi », perché *eta* e *omega* (η, ω) sono lunghe, e il carattere α nell'alfabeto greco è ambivalente, ossia corrisponde a quantità sia breve sia lunga; così pure *iota* e *ypsilon* (ι, υ). Le vocali greche sono appunto sette, come A. dice nella famosa critica del numero pitagorico, in *Metaph.* XIII 6 (1093a 13: ἑπτὰ μὲν φωνήεντα, e aggiunge che questo numero di sette non ha nulla che fare con altri gruppi numericamente analoghi, come le sette note, o le Pleiadi, o i Sette a Tebe). Naturalmente, con la rapida annotazione che nessun nome esce in vocale breve al nominativo singolare, A. prescinde dall'articolo ὁ, che non ha autonomia lessicale, e dai casi particolari dei pronomi neutri, come ὃ ed ἐκεῖνο, in cui il nominativo non si distingue dall'accusativo: sulla flessione e la varietà semantica di τοῦτο si veda infatti *Sophistici elenchi* 14, 173b 36. D'altra parte direi che qui A. considera solo i nomi maschili e femminili, perché ai neutri accennerà soltanto nell'ultima frase del paragrafo. τρία μόνον: dopo aver detto che i nomi non escono in vocale breve, precisa alcune « eccezioni » di nomi che escono in *-i* breve o in *-u* breve, soggiungendo che sono però nomi neutri, e non maschili e femminili. Si noti inoltre che A. precisa il numero di tre nomi in *-i*, e di cinque in *-u*, perché considera solo i vocaboli di uso corrente (κύρια, ved. cap. 20), e non parole disusate o forestiere.

66. εἰς ταῦτα: l'espressione è anche qui sommaria, e sembra riferirsi solo ai nomi in *-i* e in *-u*. Si è pensato che il riferimento debba estendersi al più generale concetto di vocale breve, con cui A. ha cominciato l'argomento relativo ai nomi neutri (rr. 64-65 εἰς φωνῆεν βραχύ). Con questa interpretazione si elimina la difficoltà generalmente rilevata, che sia qui trascurata la vasta classe dei nomi neutri in *-a* breve; ma non è un argomento decisivo, perché le lacune della scarna trattazione, come è palese, sono molteplici. La schematicità della classificazione può dipendere anche dal fatto che la base per l'analisi era stata forse fornita dai nomi personali, come

quelli in cui il genere era meglio definibile naturalisticamente: maschili 'Αγαμέμνων, Ἕκτωρ, Πρίαμος (con Πέλοψ e ἄναξ); femminili Ἑλένη, Ἰνώ, θεά. Per la definizione dei femminili forse erano state assunte anche le coppie oppositive come fratello e sorella (ἀδελφός ἀδελφή), uomo e donna (ἄνθρωπος γυνή, λεχώ « partoriente »), nonché gli aggettivi come λευκός, λευκή, e μικρός, μικρά. Il neutro in -ον risultava di qui: λευκόν, μικρόν. La più grave omissione è quella dei nomi femminili in *-s* (non solo -ις, ma specialmente -ος): la questione si risolverebbe soltanto con il testo ipotizzato qui sopra, alla nota r. 59. καὶ ν καὶ ς: quanto ai nomi neutri in *-n*, altrove A. precisa che si tratta dei nomi in -ον come ξύλον e σχοινίον (ved. nota al r. 58), ossia i neutri non escono in -ων, che è terminazione del maschile (ved. r. 58), ma in -ον. Quanto ai neutri in *-s*, si tratta naturalmente della vasta classe dei neutri in -ος (oltre a quelli in -ας come γῆρας, γέρας, κέρας). Il supplemento καὶ ν <καὶ ρ> καὶ ς risale al Morel, ma non ha fondamento: non si può aggiustare il testo di A. sulla grammatica di Erodiano (II, p. 646 Lentz: τελικὰ οὐδετέρων ὀνομάτων· α, ι, ν, ρ, ς, υ).

22, 1. ἀρετή: l'argomento dei « pregi » del linguaggio è trattato anche in *Rhet.* III 2, a cominciare dalla chiarezza e dalla elevatezza. Ivi A. sottolinea anche una divergenza fra il linguaggio oratorio e quello poetico: ὡρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναιι... καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν· ἡ γὰρ ποητικὴ ἴσως οὐ ταπεινή, ἀλλ' οὐ πρέπουσα λόγῳ (« sia definito come un pregio del linguaggio l'essere chiaro ... e non pedestre né sostenuto oltre misura, bensì adeguato al soggetto; certo non è pedestre il linguaggio della poesia, però non è adeguato alla prosa oratoria »).

3. Κλεοφῶντος: di questo poeta, altrimenti ignoto (tranne la menzione di un tragico di questo nome, che ricorre in Suida), lo stesso A. ci informa (*Rhet.* III 7) che usava un'aggettivazione pomposa e comica (κωμῳδία φαίνεται), come se di un albero di fico, per esempio, si dicesse πότνια συκῆ, il sovrano fico. Tale notazione non è in contrasto, anzi si accorda bene, con quella che A. fa qui, circa il linguaggio pedestre di Cleofonte (e di Stenelo, per cui ved. Aristofane, *Vespae* 1313); il cattivo gusto consisteva appunto nel contrasto dell'aggettivazione con il generale tenore dei vocaboli da lui usati, comuni e non squisiti. Si noti ancora una volta a questo proposito che A., in tutti questi capitoli sulla lingua, considera soltanto i vocaboli singoli, che possono essere per sé stessi squisiti o banali, e non considera invece l'*ornatus* della composizione verbale, quale può essere data dagli epiteti e da altre strutture stilistiche dell'espressione (ved. la nota a 21,5,45).

11. ὀνομάτων: qui sono i κύρια ὀνόματα, in contrapposto ai vocaboli usati in senso metaforico. Ma vedasi la nota al r. 35.

12-13. ἄνδρ' εἶδον... : la risposta all'indovinello è σικύα, la ventosa per suggere sangue. Tale soluzione (oltre che da Demetrio, *de elocutione* 102) è fornita dallo stesso A. in *Rhet.* III 2, 1405b 1; ivi è citato il medesimo indovinello come molto noto, perciò A. non riporta il secondo verso (che conosciamo da Ateneo X, 452b), benché il secondo verso sia necessario per capire l'indovinello. Il secondo verso era questo: οὕτω συγκόλλως, ὥστε σύναιμα ποεῖν, « li incollava così strettamente da farne consanguinei ». D'altra parte il primo verso basta ad A. per spiegare l'uso metaforico di « incollare » nel senso di « applicare » (κόλλησιν τοίνυν εἶπε τὴν τῆς σικύας προσβολήν, dice in *Rhet.* loc. cit.). Come autore del distico si fa il nome di Cleobulina (ved. E. Diehl, *Anthologia Graeca*, I 1, p. 130); Plutarco, *Symposium* 10, fa anche il nome di Eumetis. Il funzionamento della ventosa, consistente in una coppetta di bronzo (χαλκόν) suddivisa in due parti di modo che in una si introduceva la fonte di calore (πυρί), è spiegato in varie opere mediche (ved. Celso, II 11).

17. τἄλλα ... εἴδη: l'espressione è sovrabbondante (cfr. 8,3,16), poiché di fatto si riferisce ai tre tipi di vocaboli qui nominati, cioè γλῶττα μεταφορά κόσμος, ed eventualmente ai vocaboli composti (21, 1); cfr. r. 62. L'espressione vuole alludere in particolare ai vari tipi di κόσμος, su cui appunto insiste il periodo successivo: αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαί; ved. 21, 2: ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφῃρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον..

25. τὸν ποιητήν: qui come altrove, significa Omero per antonomasia. I versi parodici citati nel seguito vorrebbero essere appunto esametri omerici, gravati di allungamenti metrici che vanno molto al di là delle cosiddette licenze omeriche. Questi versi caricaturali vengono qui attribuiti all'« antico Euclide », che è forse da identificare con il famoso arconte ateniese (quello che alla fine del quinto secolo riformò l'alfabeto attico) piuttosto che con un suo contemporaneo, il filosofo di Megara, scolaro di Socrate.

28. βαδίζοντα: l'allungamento caricaturale colpisce la prima vocale, che è breve per natura nel verbo βαδίζω. L'altro allungamento arbitrario, che colpisce questo esametro spondaico, è di un tipo meglio esemplabile in Omero e consiste nell'allungamento della prima vocale del verso; qui è un ε- nel nome 'Επιχάρης, e quindi è breve per natura, ma deve essere pronunziato come un η- metricamente. L'altro verso citato, r. 29, vuole essere pure un esametro spondaico, per di più con iato dopo lo spondeo quarto (anche in ciò la caricatura di Omero è manifesta), ma la clausola spondaica si ottiene allungando sia la seconda sia la terza vocale di ἐλλέβορον (come se la prosodia del nome fosse *ἐλλήβωρος).

Poiché l'elleboro serviva per la cura della pazzia, è chiara qui l'allusione alle stravaganze metriche di Omero (stravaganze per chi non sapeva spiegarle linguisticamente e storicamente, come noi siamo oggi in grado di fare per quasi tutti i casi di anomalie metriche nel testo di Omero: ved. W. F. Wyatt, *Metrical Lengthening in Homer*, Roma 1969). Un altro allungamento di ε- in η- si ravvisa inoltre nella parola ἐράμενος, dove l'ε- deve rappresentare la lunga del dattilo secondo; però l'inizio del verso, così com'è tramandato, οὐκ ἄν γ' ἐράμενος, lascia adito a qualche dubbio testuale anche per οὐκ ἄν γ', giacché non si capisce la ragione di questo γε dopo ἄν (congiunzione, oppure particella potenziale): forse il gamma (Γ) va espunto come derivante da un eta (H) o dal segno di un trattino, con valore prosodico, riferito all'ε- di ἐράμενος.

30. τούτῳ τῷ τρόπῳ: è retto da χρώμενον, e ha lo stesso significato di τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου al r. 24 sg.; non va inteso genericamente « in questo modo ». Dunque qui si parla ancora delle ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαί (rr. 19-20); nella frase successiva il discorso si allarga anche agli altri tipi di vocaboli, e per tutti (ἁπάντων) si dimostra la necessità di usarli nella giusta misura (μέτρον).

34. ὅσον διαφέρει: il soggetto logico si ricava dal precedente χρώμενος ἀπρεπῶς; l'ἀπρεπὲς è il contrario dell'ἁρμόττον. La vulgata ha preferito assumere la lezione τὸ δὲ ἁρμόττον come soggetto grammaticale di διαφέρει; ma la lezione tramandata è ἁρμόττοντος.

35. τῶν ἐπῶν: vuol dire gli esametri autentici di Omero, ben diversi da quelli caricaturali di Euclide; nei versi di Omero viene osservata la giusta proporzione fra tutti i tipi di vocaboli (r. 31). Qui τῶν ὀνομάτων ha valore generico, e non significa soltanto i nomi ordinari (come al r. 11), ma anche quelli speciali, sia allungati e alterati (rr. 17 e 27) sia metafore e glosse (r. 32). In Omero (ἐπὶ τῶν ἐπῶν) tutte le varie specie di parole vengono collocate (ἐντιθεμένων) nella giusta misura (εἰς τὸ μέτρον). Ritengo che qui, al r. 36, il vocabolo μέτρον abbia il significato di « misura », come al r. 31, e non di « metro, verso ». Generalmente si intende invece in quest'altro modo: « lo si osservi negli esametri omerici quando i nomi ordinari vengano collocati nel verso », cioè vengano collocati nel verso al posto di quelli speciali; quindi si ritiene che l'operazione qui indicata da A. sia quella stessa che viene esemplificata più avanti (rr. 45-49). Da questa interpretazione sorge la difficoltà di spiegare la presenza di un diverso ordine di concetti nei rr. 37-44, per cui questo brano dei rr. 37-44 viene ritenuto una successiva aggiunta al testo originario od anche una vera e propria interpolazione. La difficoltà resta invece eliminata con l'interpretazione che ho prima esposta, e che mi pare raccomandabile anche per il lessico e la grammatica: si dà al termine μέτρον nel r. 36 lo stesso valore

che ha pochi righi prima (r. 31), e non si unisce con il verbo di stato ἐντιθεμένων un complemento di moto εἰς τὸ μέτρον (mentre la normale reggenza di ἐντίθημι richiederebbe il dativo, τῷ μέτρῳ).

38. μετατιθεὶς ἄν: solo qui, a mio parere, e non nel periodo precedente, A. comincia a fare l'ipotesi di sostituire nel verso di un poeta una parola con un'altra, a scopo sperimentale, per osservare l'effetto di tale operazione dal punto di vista della vigoria espressiva. E prima, nei rr. 39-44, porta l'esempio reale di un verso di Eschilo, rinvigorito da Euripide con l'impiego di una parola squisita (θοινῶται) in cambio di quella usuale adoperata da Eschilo (ἐσθίει, mangia); e poi, nei rr. 46-49, porta l'esempio contrario e fittizio di versi omerici, rifatti per mezzo di parole usuali.

43. φαγέδαινα: né il contesto originale di Eschilo (fr. 397 Mette) né quello di Euripide (p. 618 Nauck²) ci sono altrimenti noti. Si accennava evidentemente all'ulcera di Filottete, l'eroe della spedizione troiana che dovette subito ritirarsi per l'insorgere del malanno e fu abbandonato dagli Achei nell'isola di Lemno (ved. Omero, *Il.* II 721 e il *Filottete* di Sofocle). Il verso di Eschilo, qui citato, è stato aggiustato in vario modo dal punto di vista metrico, per farne un trimetro intero: dove è tramandato φαγέδαινα, la soluzione più semplice è leggere l'accusativo φαγέδαιναν (Hermann, Rostagni); ma questa o ogni altra soluzione restano incerte, anzi si può pensare che la parola φαγέδαινα, nell'originale di Eschilo, non fosse realmente l'inizio dello stesso trimetro, ma si trovasse collocata in un verso precedente. Tanto meno quindi è possibile indovinare quale fosse esattamente il verso di Euripide; di sicuro si può dire soltanto che l'espressione di Eschilo, σάρκας ἐσθίει ποδός, era stata variata da Euripide con le parole σάρκα θοινῶται ποδός.

44. θοινῶται: la cruda espressione eschilea, σάρκας ἐσθίει, è sostituita da Euripide con altra più immaginosa, θοινῶται « imbandisce »; ma è ugualmente una metafora (l'ulcera che mangia). Il verbo θοινάω, denominativo di θοίνη « vivande, pasto, banchetto », è in realtà un vocabolo dell'uso poetico, che compare in Omero (*Od.* IV 36) e spesso in Euripide (*Alc.* 545, *Cyc.* 547, ecc.), quindi è una parola squisita rispetto al corrente ed usuale ἐσθίω « mangio »; sotto questo rispetto si può considerare una « glossa »; ma nel verso citato, rispetto al verso di Eschilo, è anche una metafora dal genere (mangiare) alla specie (banchettare).

50. ἐκωμῴδει: dando al verbo il suo significato proprio, e non quello generico di « burlare », si giunge all'ipotesi del Rostagni, nel commento *ad loc.*, che questo Arifrade fosse un poeta comico, non altrimenti noto. Un citaredo di questo nome è ricordato da Aristofane (*Equ.* 1280, *Vespae* 1275).

59. οὔτε παρ' ἄλλου ...: cfr. *Rhet.* III 2 (1405a 9), sempre a proposito della metafora, λαβεῖν οὐκ ἔστιν αὐτὴν παρ' ἄλλου.

23, 1. περὶ ... μιμητικῆς: tutta l'espressione bilancia formalmente quella del periodo precedente, περὶ τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως. Ma i duplici termini dell'espressione sono disposti a chiasmo, sotto il rispetto concettuale. Il termine ἐν μέτρῳ μιμητικῆς è parallelo formalmente a τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως, ma concettualmente corrisponde a τραγῳδίας e serve a designare l'epica in contrapposto alla tragedia. L'aggiunta di ἐν μέτρῳ μιμητικῆς serve appunto a precisare ciò, in rapporto al concetto espresso in 1,4: che ci può essere narrazione (διηγηματική), anche versificata, come quella di Empedocle, che però non è poesia se non produce mimesi (μιμητική).

5. δῆλον: i concetti qui espressi sommariamente per l'epopea sono gli stessi già illustrati a proposito della tragedia, nei capp. 7-8 e 9.

12. μετὰ θατέρου: sta bene il genitivo, e non si deve sostituirlo con l'accusativo (μετὰ θάτερον). Il concetto qui è diverso da quello espresso altrove (8,2,12-13; 10,2,10-11), e che riguarda la falsa illazione del *post hoc ergo propter hoc*. Qui non si parla di *post hoc*, ma della contemporaneità di due avvenimenti, che non hanno alcun rapporto storico fra loro: la battaglia di Salamina degli Ateniesi contro i Persiani, nel golfo Saronico (480 a.C.), e la battaglia dei Siracusani contro i Cartaginesi nel mar Tirreno, davanti ad Imera. I due scontri navali avvennero, secondo Erodoto (VII 166), nel medesimo giorno. D'altra parte A. non dà rilievo alla tesi di un altro storico, che forse non approvava o non ancora conosceva, Eforo (presso Diodoro XI 1,4), secondo cui si prospettava fra la guerra cartaginese e quella persiana un collegamento d'ordine politico. Vedasi anche G. E. Else, *Aristotle's Poetics*, pp. 573-80, che mi pare voglia spingere troppo innanzi questa incerta questione del rapporto fra Aristotele ed Eforo, attraverso labili raffronti testuali. Per i differenti concetti di concomitanza cronologica e di causalità, ved. *Topica* VI 13 (da 150b 27 fino alla fine del capitolo). <

21. αὐτῶν: la parola ha sollevato difficoltà, e realmente è qui usato il pronome in un costrutto a senso, che si capisce meglio in relazione al successivo ἄλλοις. L'espressione ἐπεισοδίοις αὐτῶν significa gli episodi di quegli avvenimenti che appartengono all'intera guerra troiana (come il Catalogo delle navi nel secondo libro dell'*Iliade*), e non propriamente alla trama più ristretta del poema; invece ἄλλοις ἐπεισοδίοις sono gli episodi che non appartengono alla guerra troiana, ma ad altre saghe, e tuttavia sono inseriti occasionalmente da Omero nel poema, e cioè in quella singola parte (ἓν μέρος) della guerra troiana che costituisce il vero argomento del poema. Per l'*Odissea* analogamente si veda 8,2; inoltre 17,5.

24. τὰ Κύπρια ...: sui poemi del ciclo epico abbiamo poche

notizie, oltre gli scarni riassunti che ci ha tramandato il patriarca di Costantinopoli, Fozio (sec. IX), desumendoli da una più antica « letteratura greca », quella di Proclo. Tali riassunti si leggono ora in A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*, vol. IV, 1963: *Cypria* pp. 77-85 dal giudizio di Paride sulle tre dèe fino all'arrivo degli Achei nella Troade, *Ilias parva* pp. 89-90 dalla contesa per le armi di Achille fino alla partenza degli Achei dalla Troade.

26. μόνης: riferito all'*Odissea*, e non μόναι riferito alle tragedie, come vuole la vulgata (i codici primari hanno μόνας). L'*Odissea*, a differenza dell'*Iliade*, presenta una doppia σύστασις, come è detto in 13,6; quindi offre, teoricamente, la possibilità di ricavarne argomento per due tragedie, da una parte il ritorno di Ulisse e dall'altra la condotta dei proci fino alla loro rovina. Si badi che A., quando dice τραγῳδία ποιεῖται, non si riferisce a tragedie reali, ma alla possibilità di desumere l'argomento di una tragedia da quello che è l'argomento essenziale di un poema (17,3 e 5), e prescinde dagli svolgimenti episodici.

27. πλέον ἢ ὀκτώ: « più di otto », e difatti nomina dieci argo- <
menti di tragedie reali o ipotetiche che si possono ricavare dalle successive narrazioni contenute nei quattro libri della *Piccola Iliade*; gli ultimi argomenti sono collegati per mezzo della congiunzione καί, appunto per dimostrare la sovrabbondanza degli argomenti anche attraverso la citazione di tragedie reali, come sono il *Sinone* (di Sofocle, dramma perduto) e le *Troiane* di Euripide. Il *Sinone* (r. 29) riguardava forse l'argomento del cavallo di legno introdotto dai Troiani nella loro città, o addirittura la presa della città, giacché Sinone aveva una parte nel poema della *Iliupersis* (riassunto di Fozio n. 252, cfr. Virgilio *Aen.* II 57-198); quindi l'argomento di questo dramma forse precedeva cronologicamente l'argomento del reimbarco degli Achei (ἀπόπλους, r. 29). A parte tale disordine cronologico, tutto il passo dei rr. 27-29 è stato ritenuto variamente manipolato o del tutto interpolato, perché l'espressione « più di otto » è sembrata strana, l'impiego della congiunzione καὶ sospetto, né appare del tutto coerente l'indice degli argomenti con il sommario di Fozio. L'arbitrio di tale critica fu già denunciato dal Vahlen (*Beiträge*, pp. 159-65 e 307-8), purtroppo con scarso successo (ved. da ultimo G. E. Else, *Arist.'s Poetics*, cit., pp. 580-93).

28. πτωχεία: gli argomenti fin qui nominati hanno esatto ri- <
scontro nel sommario di Fozio. Il giudizio delle armi conduce alla pazzia di Aiace (è nota la tragedia *Aiace* di Sofocle, e il preciso titolo di ὅπλων κρίσις apparteneva a un dramma eschileo); poi nel sommario di Fozio si accenna all'arrivo di Filottete da Lemno a Troia, dove uccide Paride (un dramma perduto di Sofocle era intitolato Φιλοκτήτης ἐν Τροίᾳ); quindi da Sciro l'arrivo a Troia

di Neottolemo, figlio di Achille e Deidamia, e la consegna a lui delle armi contese di Achille; poi l'arrivo di Euripilo in campo troiano; in seguito la questua (πτωχεία), cioè Ulisse che penetra di nascosto in Troia sotto le spoglie di un mendicante per accordarsi con Elena (cfr. Omero, *Od.* IV 247 sgg.). Λάκαινα: forse significa Elena, la spartana (come la chiama genericamente Menelao in Euripide *Tro.* 869, proprio per evitare il nome personale). Naturalmente Elena era un personaggio della *Piccola Iliade*, come risulta anche dal sommario di Fozio; svolgeva una parte verso l'inizio del poema, quando avveniva il suo matrimonio con Deifobo, e poi durante la πτωχεία, quando si accordava con Ulisse per la resa della città assediata; è quindi presumibile che comparisse anche nel successivo racconto relativo al furto del palladio per opera di Ulisse insieme a Diomede; certo doveva comparire quando il cavallo di legno era introdotto nella città (cfr. Omero, *Od.* VIII). Invece nel testo vulgato è prevalso il plurale Λάκαιναι, che è la lezione del codice A, e corrisponde al titolo di una tragedia di Sofocle, di argomento ignoto; il plurale dovrebbe riferirsi al coro della tragedia, formato da donne spartane. Però la lezione da preferire è ora Λάκαινα, in via di *recensio*, dato l'accordo di B e Y in tale lezione (ved. Appendice, p. 244); e quindi l'identificazione con l'ignoto dramma di Sofocle resta in sospeso. Ἰλίου πέρσις: secondo i riassunti di Proclo conservati nella *Bibliotheca* di Fozio, i quattro libri della *Piccola Iliade* terminavano con l'ingresso del cavallo di legno nella città. Seguivano i due libri della *Iliupersis*; questa cominciava con le discussioni dei Troiani sul cavallo, poi Laocoonte, il ritiro di Enea, il segnale di Sinone per gli Achei a Tenedo, e quindi la presa della città con tutti gli episodi connessi: uccisione di Priamo, di Deifobo, Elena risparmiata da Menelao, Aiace Oileo che si trascina via Cassandra, ecc., fino all'incendio della città e al sacrificio di Polissena sulla tomba di Achille. Nel susseguente poema dei *Ritorni*, in cinque libri, si cominciava a descrivere il reimbarco degli Achei (ἔκπλους, qui al r. 29 ἀπόπλους). Parrebbe quindi che A. si riferisca a una redazione dei poemi ciclici differente da quella di Proclo, poiché attribuisce alla *Piccola Iliade* qualcosa che non compare nel riassunto di Fozio. È forse verosimile supporre che l'ultima parte del poema comprendesse originariamente rapidi accenni agli argomenti della presa di Troia fino alla partenza degli Achei, e che questa ultima parte del poema fosse stata da un certo momento tralasciata nella tradizione manoscritta, oppure omessa nel riassunto di Proclo o di Fozio, perché si trovava svolta ampiamente nei poemi che seguivano, *Iliupersis* e *Ritorni*.

24, 1. ταὐτά: i quattro tipi del racconto epico corrispondono ai quattro tipi di tragedia menzionati in 18,2. C'è solo un cambia-

mento di terminologia necessario per uno solo dei tipi: alla tragedia del tipo « spettacolare » (ὄψις) si fa qui corrispondere il racconto epico « lineare » (ἁπλῆν, r. 2), dato che lo spettacolo è un elemento proprio del dramma ma estraneo all'epopea (come è subito detto al r. 3, ved. anche 6,6). Gli altri tre tipi sono uguali: complesso (avventuroso), psicologico, luttuoso. La corrispondenza fra « lineare » e « spettacolare » è forse meno labile di quanto è parsa o può apparire: il racconto « lineare » è quello che non presenta né peripezia né riconoscimenti di persone (10,2), può quindi non sviluppare l'elemento del carattere o quello della sciagura, ed è pertanto di poco pregio (13,2); lo stesso è la tragedia del tipo « spettacolare », perché consiste di scene che producono più stupore che terrore (14,2 cfr. 18,2), e si distingue perciò dal tipo di composizione complessa o psicologica o luttuosa al pari di certa epica « lineare ». Non sussistono quindi le gravi difficoltà che sono state sollevate sul testo e sulla esegesi di questo paragrafo. Basterà notare, qui come altrove, il gusto di A. per le costruzioni parallele e simmetriche, che produce anche un certo schematismo d'analisi. All'atto pratico, d'altra parte, questa stessa tipologia quadripartita, valida nell'analisi teorica, si dimostra meno rigida e non esclusivista: ved. § 2, dove le definizioni di « lineare » e « luttuosa » sono entrambe riferite all'*Iliade*, e le definizioni di « complessa » e « psicologica » sono entrambe riferite all'*Odissea*.

3. τὰ μέρη: qui vuol dire specialmente « gli elementi costitutivi » dell'arte poetica, illustrati nel cap. 6; nella frase successiva si precisano come elementi anche « gli elementi del racconto », illustrati nel cap. 11, cioè peripezie, riconoscimenti e sciagure (πάθος in 11,5, a cui qui corrisponde παθήματα); poi si ritorna, nel r. 5, a menzionare specificamente due degli elementi costitutivi dell'arte poetica, pensiero e linguaggio. Solo l'elemento degli ἤθη non viene nominato distintamente; ma i caratteri vanno naturalmente congiunti all'elemento del μῦθος, nella trattazione di A. (cap. 2: ἤθη come « oggetto » dell'arte, mentre poi « oggetto » della poesia sono i tre elementi di μῦθος ἤθη διάνοια, cap. 6); si veda in particolare la connessione fra cap. 15 (caratteri) e cap. 16 (riconoscimenti), e qui ai rr. 8-9 la connessione ἀναγνώρισις... καὶ ἤθη (ἠθική).

6. οἷς ἅπασιν: per il concetto che il poeta deve essere esperto di tutti i tipi di racconto, ved. 18,3; sul concetto che Omero fu il primo (πρῶτος), ved. 4,4.

9. διόλου: Ulisse è riconosciuto alla corte di Alcinoo, nell'*Odissea* (VIII), poi da Telemaco (XVI), da Laerte (XXIV), inoltre nei due episodi di Euriclea e dei porcari, discussi qui in 16,2; si aggiunga il riconoscimento da parte di Penelope (*Od.* XXIII); in senso meno tecnico quello da parte dei proci, e meno ancora del cane

Argo. Si veda anche il riassunto del poema in 17,5. Del resto il διόλου « dappertutto » è meglio giustificato se va riferito non solo ad ἀναγνώρισις, ma anche al successivo καὶ ἤθη (ἠθική). καὶ ἤθη: come l'*Iliade* è stata definita un ποίημα ἁπλοῦν καὶ παθητικόν, così per l'*Odissea* ci aspetteremmo gli altri due termini, πεπλεγμένον ...καὶ ἠθικόν. Nei codici è scritto invece καὶ ἠθική, che apparirebbe concordato con il femminile Ὀδύσσεια, ma ciò fa qualche difficoltà nel contesto e nella struttura sintattica del periodo; si può intendere come una frase aggiuntiva, καὶ ἠθική ἐστιν. Altrimenti conviene congetturare καὶ ἤθη, in correlazione ad ἀναγνώρισις. Gli elementi che definiscono il poema πεπλεγμένον (r. 8) sono peripezia e riconoscimenti (ved. 10,2), e in ciò il πεπλεγμένον si oppone al poema ἁπλοῦν (r. 8) e si distingue dal παθητικόν (ved. 11,5). Orbene, nel r. 8, il termine πεπλεγμένον da solo si contrappone bene ad ἁπλοῦν καὶ παθητικόν; nella frase che segue, ἀναγνώρισις γὰρ..., si conferma la tipologia del πεπλεγμένον e si aggiunge la specificazione dell'ἠθικόν. La frase viene a significare « dappertutto nell'*Odissea* avvengono riconoscimenti di Ulisse e si raffigura il carattere di Ulisse ». Si badi bene che, comunque si legga (καὶ ἠθική oppure καὶ ἤθη), si tratta dell'ἦθος del protagonista, ampiamente raffigurato in tutto il corso del poema; non si deve intendere che l'*Odissea* è un poema moraleggiante o che ha una conclusione morale: questo sarebbe un concetto del tutto estraneo all'intero trattato (ma ved. il commento del Lucas, cit., p. 221). Insisto anche a precisare che si tratta specialmente del carattere del protagonista, perché tutta questa tipologia dei racconti poetici definita da A. va considerata *a parte maiori* e come tale è valida; altrimenti non si comprenderebbe come l'*Iliade* possa essere definita παθητική ma non ἠθική (per l'ἦθος di Achille ved. 15,7,39), e l'*Odissea* ἠθική ma non παθητική (con la strage dei proci!).
πρὸς γὰρ τούτοις: « oltre a ciò », ossia oltre ad essere eccellenti in tutti i tipi di racconto. Il γὰρ serve a presentare come ovvio ciò che viene aggiunto « oltre a ciò », ossia che i due poemi omerici sono inarrivabili e superiori ad ogni altro poema (πάντα ὑπερβέβληκεν) nel linguaggio poetico e nella ricchezza del pensiero. Già il Vahlen, nel commento *ad loc.*, aveva dimostrato che tale è il valore di γὰρ secondo il buon uso greco, e ristabilì nel testo questa lezione del codice A contro la vulgata umanistica che l'aveva alterata con un banale πρὸς δὲ τούτοις. Il δὲ è stato tuttavia preferito anche da editori recenti; invece deve essere rifiutato, oramai, già in via di *recensio*; infatti il γὰρ è apparso confermato come lezione d'archetipo dal consenso del codice B e di Y in tale lezione; ved. la mia nota *Saggio di critica testuale sulla Poetica di A.*, in « Boll. Class. Lincei », fasc. 17, 1969, pp. 29-30, cfr. p. 26; per il peso della *recensio* ved. qui avanti, p. 244.

11. διαφέρει δὲ...: per i concetti espressi in questo paragrafo cfr. 5, 3; 7,3-4.

14. τῶν μὲν ἀρχαίων: bisogna notare che di questo μὲν il contrapposto formale e logico non è il δὲ della frase successiva (r. 15). Il contrapposto formale è piuttosto il δὲ del r. 17, dove si rileva quello che è un aspetto generale e quasi una tendenza naturale dell'epica, e che giustifica la vasta estensione dei poemi epici degli autori antichi, specialmente di Omero. Ma il vero contrapposto logico è piuttosto sottinteso, e sono cioè gli epici più moderni, in quanto questi tendono a ridurre di molto l'estensione dei poemi (ciò viene detto esplicitamente in 26,6: μῦθον... βραχέως δεικνύμενον). Il rilievo è importante perché si preannuncia qui quello che sarà, pochi decenni più tardi, l'aperto dibattito di critici e poeti alessandrini sul poema epico, cioè il dibattito che si configura specialmente nell'antagonismo fra Apollonio e Callimaco.

16. μίαν ἀκρόασιν: una rappresentazione teatrale era costituita da una trilogia, o propriamente tetralogia, ossia tre tragedie e dramma satiresco. Il precetto di A. sembra essere attuato, dopo pochi decenni, nei quattro libri delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, ciascuno dei quali ha l'estensione di una tragedia o poco più. Ma Callimaco andò ben oltre, e al poema di Apollonio contrappose l'*Ecale*, che forse non raggiungeva neppure il numero di versi di una sola tragedia. Un preannuncio di questa moda alessandrina dell'« epillio » si può scorgere in 26,6,36.

25. πηροῦν: è tramandato e vulgato πληροῦν, ed anche in altri luoghi la tradizione aristotelica offre esempi di oscillazione tra i due verbi (ved. G. Marenghi in « Boll. Class. Lincei », fasc. 19, 1971, pp. 116-18). Il verbo πηρόω significa « debilitare fisicamente, infiacchire, storpiare » e qui si adatta molto bene all'immagine che una tragedia, per la troppa monotonia, presto si fiacca e cade (ἐκ-πίπτει). Invece πληρόω, « riempire, colmare », non significa propriamente « saziare » o « produrre sazietà », come di solito si traduce per giustificare qui la lezione πληροῦν; né quindi appare pertinente un eventuale raffronto con Cicerone, *Inv.* I 41 (che per altro si riferisce al *variare orationem*, cioè a un concetto diverso): *omnibus in rebus similitudo est satietatis mater*.

44. ἦθος...: l'insistenza su questo concetto, che il personaggio deve essere raffigurato con un suo specifico carattere, si spiega con l'essenza della poesia come mimesi; il poeta deve rappresentare una realtà che è al di fuori di lui, raffigurando personaggi con caratteri appropriati (cap. 15), e non mettere in mostra il suo proprio animo.

49. διώκοντες: cfr. *Il.* XXII 157 φεύγων, ὁ δ'ὄπισθε διώκων. Ettore fugge e Achille lo insegue. Se accettassimo la lezione di B, οἱ διώκοντες, avremmo un plurale cumulativo, che nella nozione

dell'inseguire congloba anche la persona dell'inseguito; così al r. 67 si conglobano nel plurale οἱ ἀπαγγέλλοντες sia chi racconta (il pedagogo) sia chi ascolta (Clitennestra). Ma la vulgata, che risulta favorita in via di *recensio*, dice ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες: i Greci « stanno fermi e non inseguono ». Nell'episodio omerico, Ettore si augura che dall'alto delle mura i Troiani lo soccorrano con qualche tiro d'arco (v. 196 εἴ πως καθύπερθεν ἀλάλκοιεν βελέεσσιν), e invece Achille fa cenno ai Greci di non tirare contro Ettore: vv. 205-6 λαοῖσιν δ'ἀνένευε καρήατι δῖος 'Αχιλλεύς, οὐδ' ἔα ἰέμεναι ἐπὶ Ἕκτορι πικρὰ βέλεμνα (« ai guerrieri il divino Achille faceva cenni di diniego con la testa, perché non voleva che colpissero Ettore con le aguzze frecce »). L'illogico notato da A. (τὸ ἄλογον, r. 46) consiste appunto in questi cenni che fa Achille con la testa (ἀνανεύων, r. 50), mentre corre armato e i Greci sono lontano. Vero è che A. ora parla del ridicolo che si verifica sulla scena; e sulla scena, in uno spazio ristretto, apparirebbero ridicoli (γελοῖα) non solo i cenni di Achille, ma anche il fatto che i Greci non s'intromettano a fermare Ettore; ved. 17,1 per la scena di Amfiarao che esce fuori del tempio e non viene catturato.

51. προστιθέντες: il verbo è usato assolutamente, senza oggetto, e parallelamente dovrà essere inteso l'analogo προσθεῖναι nel paragrafo successivo (r. 59). Il concetto è che, quando uno riferisce un fatto (ἀπαγγέλλουσιν), aggiunge particolari inventati e straordinari (τὸ θαυμαστόν, r. 50) per renderlo più attraente (χαριζόμενοι, cfr. Cicerone, *Phil.* 1,3 ... *ut ii, qui boni quid volunt afferre, affingant aliquid, quo faciant id quod nuntiant laetius* (« chi vuole portare una notizia buona, aggiungerà qualche particolare inventato, per rendere più gradito il racconto ») e forse anche più credibile (se si tiene conto del contesto, dato che qui si parla di ἄλογα e di ἀδύνατα, fino al § 9).

53. ψευδῆ: non vuol dire le invenzioni del *poeta splendide mendax*, ma le falsità logiche, l'errore di un sillogismo su cui sia fondato il racconto poetico. Qui si tratta della *fallacia consequentis*: sul concetto di παραλογισμός ved. 16,6. <

57. διὸ δὴ...: per la costituzione del testo ved. il mio articolo *Paralogismi di Ulisse nella Poetica di A.*, « La parola del passato », 1968, p. 244 sgg.; è importante soprattutto, per la struttura e il significato del periodo, l'inciso εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν nei rr. 57-58, che si è conservato solo nel codice B, ma è omesso in AY e quindi nella vulgata (così anche nelle recenti edizioni, perché ritenuto una erronea ripetizione dal r. 56). Per la lezione μὴ προσθεῖναι nel r. 59 si confronti *Rhet.* I 2 a proposito dell'entimema, che corrisponde nel campo oratorio al sillogismo della logica: (1357 a 17) ἐὰν γὰρ ᾖ τι τούτων γνώριμον, οὐδὲ δεῖ λέγειν· αὐτὸς γὰρ τοῦτο προστίθησιν ὁ ἀκροατής... οὐδὲ δεῖ προσθεῖναι, γιγνώσκουσι

γὰρ πάντες (« quando qualche nozione è nota, non serve neppure esprimerla, perché l'uditore l'aggiunge da solo... neppure c'è bisogno di aggiungerla, perché tutti la conoscono »).

61. τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων: si riferisce al libro XIX dell'*Odissea*, e precisamente alla scena di Euriclea che lava l'ospite, e in lui riconosce Ulisse dal segno di una ferita; già in 16,2 è stato ricordato per l'ἀναγνώρισις questo episodio della nutrice Euriclea. Il sillogismo si configura in questa forma: a) chi è Ulisse, ha una cicatrice; b) l'ospite ha una cicatrice; c) dunque l'ospite è Ulisse. Ma è un paralogismo per la *fallacia consequentis*: dalla constatata presenza del fatto susseguente (la cicatrice) si deduce illogicamente la realtà del precedente (Ulisse). Così, nella sequenza pioggia > bagnato non è reversibile la conseguenza, bagnato > pioggia (ved. nota a 16,6). Sappiamo da Eustazio, nel commento ad *Od.* XIX 467, che proprio A. aveva rilevato in qualche suo scritto (forse gli 'Απορήματα 'Ομηρικά) l'illogicità della ἀναγνώρισις nella scena del bagno: τῷ τοιούτῳ λόγῳ πᾶς οὐλὴν ἔχων 'Οδυσσεύς ἐστιν (« con un simile ragionare ognuno che ha una ferita dovrebbe essere Ulisse »). A torto quindi si suole interpretare che A. voglia alludere non all'improvviso e sensazionale riconoscimento di Euriclea, sibbene all'episodio di Penelope nella prima parte dello stesso libro XIX dell'*Odissea*; si veda il mio articolo qui sopra citato *Paralogismi di Ulisse* (pp. 252-57). Nell'episodio fra Penelope e il falso cretese, il paralogismo, che risulta esplicito dalle parole della stessa Penelope (*Od.* XIX 218-9 e 250), assumerebbe questa forma: a) chi ha visto Ulisse lo sa descrivere; b) il cretese sa descrivere Ulisse; c) dunque il cretese ha visto Ulisse. Anche qui sarebbe una *fallacia consequentis*: dalla realtà del secondo (saper descrivere) si deduce la realtà del primo (avere visto). Ma la descrizione del falso cretese, che è Ulisse, è così esatta e precisa, che dovrebbe portare a riconoscere nel falso cretese il vero Ulisse, attraverso quel tipo di sillogismo che A. illustra in 16,5 (a proposito di Oreste riconosciuto dalla sorella ἐκ συλλογισμοῦ), e cioè: a) il cretese descrive Ulisse perfettamente, b) nessuno lo può descrivere così esattamente tranne Ulisse, c) dunque il cretese è Ulisse.

67. τὰ Πύθια: i giochi pitici non esistevano al tempo di Oreste (così annotano gli scoliasti al v. 682 dell'*Elettra* di Sofocle). Quindi è assurdo che Oreste sia morto durante la corsa col carro nelle gare pitiche, come racconta il pedagogo a Clitennestra. Ma forse l'assurdo notato da A. è che la madre venga a sapere soltanto ora della morte, benché questa fosse avvenuta davanti a tanta gente; sarebbe un caso analogo a quello rilevato prima, ma diverso, perché Edipo non sa come è morto Laio, o meglio non ha identificato con Laio la persona che egli stesso aveva uccisa. Per il plurale ἀπαγγελλοντες ved. la nota al r. 49.

67. ὁ ἄφωνος: un effetto di alta drammaticità in alcune tragedie di Eschilo era dato dal silenzio di un personaggio o del protagonista (ved. Aristofane, *Ranae* 911 sgg.); così Cassandra nell'*Agamennone*, o Niobe, accasciata sulla tomba dei figli, nell'omonimo dramma, e così Telefo nei *Misi*, dopo avere ucciso lo zio a Tegea (Peloponneso), fino a che giunge in Anatolia. Tale silenzio di Telefo, che non è muto (ἄφωνος) per natura, ma lo diventa per antonomasia (ὁ ἄφωνος) nella caricatura dei comici ateniesi, ci è noto dai frammenti di poeti contemporanei di A.; ved. Alessi fr. 178 Kock, Amfide fr. 30. <

72. ἔκθεσιν: l'assurdo è che Ulisse, accompagnato dai Feaci ad Itaca, non si svegli durante le operazioni dello sbarco (*Od.* XIII 116 sgg.). L'argomento era stato variamente discusso dagli esegeti omerici, e fu ripreso da Porfirio; ved. Schrader, II, p. 115, citato qui avanti (nota a 25,1,1).

75. τῇ δὲ λέξει: questo paragrafo, che accenna al linguaggio, si collega in maniera sottile alla frase precedente, dove si parla dell'abilità che dimostra Omero nell'ἡδύνειν, e nell'ἀφανίζειν τὸ ἄτοπον. Ciò si raggiunge specialmente con l'abilità dell'esporre e con il fascino del linguaggio. D'altra parte questo paragrafo apre la via a inserire qui il lungo cap. 25 sui problemi esegetici, dato che tali problemi si riferiscono in massima parte alla retta interpretazione delle parole nei testi poetici e specialmente nei poemi omerici. Inoltre il cap. 25 è qui collocato opportunamente, sia perché quest'ultima parte del trattato, a cominciare dal cap. 23, riguarda appunto l'epica, sia perché in buona parte del cap. 25 si torna necessariamente a parlare di ἀδύνατα e di ἄλογα, che sono l'argomento del cap. 24 nei § 7-9.

25, 1. προβλημάτων: l'argomento aveva già una lunga tradizione al tempo di A., in quanto sul testo omerico soprattutto erano stati sollevati προβλήματα di vario genere, specialmente d'ordine morale e religioso, fin dai primi tempi della speculazione filosofica; poi, con l'avvento dei sofisti e dell'eristica, tali problemi d'interpretazione del testo omerico si erano anche sviluppati nel campo linguistico e nella esegesi minuta dei particolari. Un'opera di Ἀπορήματα Ὁμηρικά era stata composta dallo stesso A.; buona parte del materiale discusso in tale libro, e poi in altre opere analoghe d'età posteriore, si trova disperso negli *Scholia vetera* ad Omero e quindi nel grosso commento del bizantino Eustazio. Di tale disciplina una delle raccolte più diffuse fu quella del neoplatonico Porfirio, con il titolo di Ὁμηρικὰ ζητήματα; i frammenti si leggono nell'edizione di H. Schrader, *Porphyrii quaestionum Homericarum ad Iliadem pertinentium reliquiae*, Lipsia 1880; idem, *ad Odysseam*, 1890; vedasi anche A. R. Sodano, *Gli ἀδύνατα omerici nell'esegesi* <

di Porfirio ecc., « Rend. Acc. Napoli », XL 1965, p. 60; idem, *Gli ἄλογα omerici* ecc., « Atti Acc. Pontaniana », XV 1966, p. 43. Una critica di ordine generale, che A. muove contro gli omeristi « analitici » dei primi tempi, si legge in *Metaph.* XIII 6, 1093a 26, dove A. combatte i teorici del numero come essenza delle cose: ὅμοιοι δὴ καὶ οὗτοι τοῖς ἀρχαίοις Ὁμηρικοῖς, οἳ μικρὰς ὁμοιότητας ὁρῶσι, μεγάλας δὲ παρορῶσιν (« guardano alle piccole convergenze, e trascurano le grandi »).

14. ἀδυναμίᾳ: senza la capacità artistica di realizzare la mimesi del soggetto prescelto (προείλετο). Invece, se la scelta del soggetto pecca in qualche particolare (per esempio, l'ambio del cavallo adulto, mentre è solo del puledro), questa non è mancanza di capacità artistica, ma ignoranza di zoologia. La caratteristica naturale del passo equino e del suo arresto è descritta in *de incessu animalium* 14: ...ἵσταται προβεβηκότα κατὰ διάμετρον, καὶ οὐ τοῖς δεξιοῖς ἢ τοῖς ἀριστεροῖς ἀμφοτέροις ἅμα (« gli equini si reggono avanzando il passo in diagonale, e non le due zampe destre o le due sinistre insieme »); per tutto il brano ved. A., *Opere biologiche*, Torino 1971, p. 767.

18. οὐ καθ' ἑαυτήν: si noti bene che di tale ἁμαρτία, estranea alla natura della poesia, A. non si occuperà nel seguito; tale assunto è ribadito ai rr. 28-30.

19-20. ἐπιτιμήματα ... λύειν: « risolvere le critiche », dando la giusta interpretazione e spiegazione di un testo, nei punti che fanno sorgere una questione (ἐν τοῖς προβλήμασιν). Le soluzioni (λύσεις) consistono nella retta critica esegetica e semantica, condotta in base ai tre principî indicati in questo primo paragrafo: il vario « oggetto » della mimesi (rr. 4-6), la particolarità del linguaggio poetico (rr. 7-9), la singolarità del giudizio estetico (rr. 10-11). Viene aggiunta la precisazione (rr. 12-17) su ciò che è veramente una deficienza artistica e ciò che propriamente non riguarda la natura essenziale della poesia, ossia la mimesi, sibbene qualche altra arte: ved. nota precedente.

21. πρῶτον μέν: come è detto nel riepilogo alla fine di questo cap. 25, le soluzioni sono di dodici tipi; quindi noi dobbiamo individuare nel testo dodici argomenti di προβλήματα con le relative λύσεις. Qualche incertezza è sorta, fra i commentatori, su tale individuazione. Nel mio testo, e nella traduzione, sono indicati questi dodici argomenti con i numeri dei paragrafi fino a 12; considero cioè che il primo argomento sia contenuto in questo primo paragrafo, dal r. 21 al r. 30, e considero che la materia del § 13 appartenga alla parte generale e riepilogativa del capitolo. Sulla costituzione del testo dell'intero capitolo, sia in generale sia in molti punti controversi, rimando al mio *Saggio di critica testuale sulla Poetica di A.*, « Boll. Class. Lincei », fasc. 17, 1969, pp. 33-51.

23. τέλος: è il fine immanente, non lo scopo finale; e neppure è da confondere con l'effetto, ἔργον. Di ἔργον è questione invece nell'inciso successivo, dove si accenna alla ἔκπληξις: ἐκπληκτικώτερον. Si ricordi che il fine dell'arte è semplicemente la mimesi (nota a 6,7,43); invece l'effetto, attraverso le emozioni che sono tanto maggiori quanto maggiore è l'ἔκπληξις, consiste nella catarsi a cui si accompagnano soddisfazione e piacere.

25. δίωξις: è lo stesso episodio omerico già citato in 24,7 come esempio di ἄλογον sapientemente narrato, che ha l'efficacia del θαυμαστόν. Qui è piuttosto citato come esempio di ἀδύνατον, cioè qualche cosa che è impossibile in natura (come le corna della cerva, r. 30) o fisicamente impossibile e quindi anche irrazionale, ἄλογον (come nell'episodio omerico i cenni di testa che fa Achille a gente lontana mentre corre armato e che dovrebbero significare un divieto a scagliare frecce contro Ettore).

28. ἔτι ποτέρων...: se la critica non riguarda l'arte poetica, ma un'arte diversa, è fuori dalla questione (ved. la nota al r. 18), e ciò in base al terzo principio posto nella teoresi iniziale, rr. 10-11: ved. la nota al r. 19.

31. πρὸς δὲ τούτοις: risponde al πρῶτον μὲν del r. 21, e introduce la serie degli argomenti che riguardano non la natura della poesia ma il mestiere del poeta. Questo § 2 riguarda la mancanza di realismo, nel senso della non corrispondenza di un personaggio alle dimensioni della realtà umana; è da confrontare il primo principio della teoresi iniziale, al r. 6, dove è detto che le cose rappresentate nella mimesi possono tendere ad essere οἷα εἶναι δεῖ, invece di essere οἷα ἦν ἢ ἔστιν (r. 5). L'aneddoto sofocleo qui ricordato non è altrimenti noto.

35. βέλτιον: così qui, come con il βέλτιον del r. 37, è sottinteso il verbo ποιεῖ che si ricava dal ποιεῖν del r. 32. Viene ripreso qui, al r. 35, il concetto del r. 32 οἵους (εἶναι) δεῖ, cioè meglio della realtà. Il soggetto del verbo è come al solito la poesia, e precisamente un determinato testo poetico.

36. Ξενοφάνει: per Senofane (fr. 34 Diels) è solo δοκός, ossia « presunzione di conoscenza », tutto ciò che gli uomini dicono intorno agli dei; non è possibile che dicano cose corrispondenti al vero, ἀληθῆ. Si noti che tutta la polemica platonica contro la poesia, perché irriguardosa verso gli dei, viene accantonata da A. con una rapida soluzione: ἀλλ' οὔ φασι?, che corrisponde al r. 6 οἷά φασιν ἢ καὶ δοκεῖ. La lezione ἀλλ' οὐ φασι è il testo dei codici, ed è espressione vivacissima, solo che si intenda come frase interrogativa; la buona correzione del Tyrwhitt ἀλλ' οὖν φασι è prevalsa nella vulgata, ma non è necessaria. Per l'uso di frase interrogativa, usata a scopo dimostrativo, vedasi anche 18,7,46; 19,1,14; 25,12,74-75.

37. οὕτως εἶχεν: continua ancora qui il riferimento al primo principio della teoresi iniziale, r. 5 οἷα ἦν. Il problema omerico qui citato è anche noto da Porfirio (p. 145 ed. Schrader): è una maniera sciocca quella di deporre le lance, durante il riposo della notte, conficcandole a terra con il puntale (come descrive Omero, *Il.* X 152); è una φαύλη στάσις delle lance, perché si produrrebbe un grande frastuono se una sola, cadendo, abbattesse tutte le altre. Porfirio riporta su tale argomento proprio l'osservazione che negli Ἀπορήματα Ὁμηρικὰ aveva fatta A., τοιαῦτα αἰεὶ ποιεῖ Ὅμηρος οἷα ἦν τότε ecc.: A. diceva che particolari di questo genere sono sempre addotti da Omero come erano nella realtà, in quei tempi antichi, e spesso trovano corrispondenza in usi rimasti ancora vivi fra genti contemporanee non civilizzate. Un altro episodio omerico, spiegato su questa linea, è la maniera barbara con cui Achille trascina il cadavere di Ettore intorno alla tomba di Patroclo (*Il.* XXIV 15 presso Porfirio p. 267 = fr. 166 Rose).

40. καλῶς ἢ μή: questo paragrafo accenna alle critiche d'ordine morale che si fanno su caratteri e azioni dei personaggi poetici, e si riporta al terzo principio della teoresi iniziale (rr. 10-11), e cioè che il giudizio sulla poesia deve essere un giudizio di poesia, da non confondere con altre arti e attività. Il concetto qui espresso da A. va integrato con ciò che dice anche nel § 15: la malvagità o la perfidia di un personaggio non è in sé stessa da apprezzare sotto il rispetto etico o sociale, ma è accettabile se si giustifica sul piano artistico e sulla coerenza della situazione rappresentata. In sostanza A. accantona rapidamente, anche in questo caso (ved. nota al r. 36), uno dei capitali capi di accusa che Platone aveva mosso alla poesia. <

46. πρὸς τὴν λέξιν: questo § 6 e i seguenti fino al § 12 riguardano l'interpretazione del significato di singole parole in un contesto, e si riportano al secondo principio della teoresi iniziale (rr. 7-9) sulla particolarità che è propria del linguaggio poetico e che deve essere riconosciuta come tale. Pregio del linguaggio è di non essere pedestre, ταπεινόν, ved. cap. 22; ma l'espressione del poeta richiede a volte una retta interpretazione, per risultare chiara, σαφής, e non illogica o contraddittoria o sconveniente. <

46. γλώττῃ: da tre passi omerici sono addotti esempi di « glosse », la cui esatta interpretazione – dice A. – elimina ogni critica di illogicità (i muli colpiti per primi dalla strage di Apollo in Omero, *Il.* I 50) o di contraddizione (Dolone dichiarato buon corridore, ποδώκης, mentre ha il corpo deforme, in *Il.* X 316) o di sconvenienza (Achille rappresentato come un beone, se ordina vino schietto in *Il.* IX 203). A dire il vero, i tre problemi esegetici hanno poca ragione di esistere per sé stessi, o ammettono soluzioni diverse; ma A., più che dare soluzioni che a noi sembrino valide, vuole mostrare il metodo di discutere le critiche con il medesimo sistema

tenuto dai critici; e di tale sistema poi mostrerà l'inconsistenza nel § 13. Delle tre critiche qui discusse almeno la prima e la terza comparivano in un puntiglioso revisore del testo omerico, Zoilo, detto *Homeromastix* (frusta d'Omero); ved. Plutarco, *Quaestiones convivales* V 4, per la terza questione. La soluzione della prima, cioè che οὐρεῖς sono le sentinelle e non i muli, è contraddetta in *Scholia vetera* a Omero *Il.* I 50 (cfr. Eustazio a X 84, e Porfirio p. 4 Schrader); la soluzione della terza è accennata anche da Porfirio (p. 135 Schrader); ved. la nota seguente.

51. ζωρότερον: l'aggettivo ζωρὸς è un *hapax* in Omero (*Il.* IX 203), come anche in Empedocle, citato qui avanti al r. 63; nell'uso della grecità posteriore, e nella interpretazione dei grammatici, il significato di ζωρὸς sembra diviso fra gli opposti valori di « puro » e « mischiato » (ved. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*, p. 402), ma sono forse valori acquisiti per successive specializzazioni semantiche e quindi secondari. Forse ha ragione A., che attribuisce al vocabolo in Omero, ma probabilmente non in Empedocle, una nozione differente, cioè quella della rapidità (θᾶττον, r. 52). Quindi la frase di Achille rivolta a Patroclo, ζωρότερον κέραιε, non significa « mesci (vino) più puro », cioè con meno acqua del solito, ma verrebbe a significare « fa' presto a mescere » (il vino con l'acqua, secondo l'usanza, per offrire da bere agli ospiti che sono arrivati). Il verso di Empedocle, nel contesto del lungo fr. 35 citato per intero da Simplicio, accenna alle eterne sostanze lanciate nel turbine cosmico (v. 4: δίνη, στροφάλιγξ), prima che deviino dai loro cammini (διαλλάξαντα κελεύθους, v. 15) attratte dalla forza centripeta della Φιλότης, e si rapprendano come il caglio riesce a stringere il latte (fr. 33) e la farina si incolla con l'acqua (fr. 34). Anche nel ζωρὰ di Empedocle si potrebbe dunque ritenere espressa la nozione di veloci o vigorose sostanze, o forse fluide e impetuose, perché pure; dentro di esse sta la forza della Repulsione, che di tanto αἰὲν ὑπεκπροθέοι (« ogni volta accettava di sfuggire ») di quanto l'opposta forza della Concordia αἰὲν ἐπῄει (« ogni volta avanzava », v. 12); così vengono generate, dopo l'eterna contesa, le essenze mortali (v. 14) dove prima turbinavano essenze immortali e ζωρά, prima di essersi mischiate (πρὶν κέκρητο) « deviando dai propri cammini ». Pare invece che Teofrasto (a quanto risulterebbe da una citazione di Ateneo X 423) intendesse ζωρὸν nel senso di « mischiato » così in Omero come in Empedocle, e quindi in opposizione ad A.; ved. la nota al r. 63.

53. ἄλλοι μέν: « gli altri » all'infuori di Agamennone, cioè « tutti gli altri dormivano per tutta la notte », tranne il capo degli Achei. Qui A. si riferisce all'inizio del libro X dell'*Iliade*, di cui cita anche i versi che vengono subito dopo (ἅμα δέ), e che

sembrano in contraddizione: da questi infatti risulta che molta gente vegliava e cantava (ὅμαδος, *Il.* X 13) nel campo dei Troiani. Quindi A. spiega che non c'è contraddizione, ma è una metafora dire πάντες « tutti » invece di πολλοί « molti ». Con ciò A. si riferisce al significato che ἄλλοι assume nel contesto, « tutti gli altri », e forse considera anche l'altra parola, παννύχιοι, « per tutta la notte ». Non si deve affatto alterare il testo della citazione per introdurre un πάντες invece di ἄλλοι, oppure πάντες ὁμοῦ al posto di παννύχιοι, supponendo una variante, nel testo omerico di A., diversa dalla vulgata omerica. Invece A. pensa solo al concetto dell'intero contesto, ed anzi sembra che, per un errore di memoria, abbia confuso l'inizio del libro X con quello del libro II, dove il contesto è parallelo: tutti dormono tranne Zeus. Si veda *Il.* II 1-2 (oltre XXIV 678):

> ἄλλοι μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ἱπποκορυσταὶ
> εὗδον παννύχιοι, Δία δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος

(« gli altri numi, e i prodi guerrieri, dormivano per tutta la notte, ma il soave sonno non prese Zeus »), mentre il testo omerico in *Il.* X 1-4 è il seguente (« gli altri capi degli Achei presso le navi dormivano per tutta la notte, dal placido sonno domati, eppure il sonno dolce non prese l'Atride Agamennone, pastore di popoli »):

> ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστῆες Ἰαναχαιῶν
> εὗδον παννύχιοι, μαλακῷ̃ δεδμημένοι ὕπνῳ,
> ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδην Ἀγαμέμνονα ποιμένα λαῶν
> ὕπνος ἔχε γλυκερὸς κτλ.

Forse non c'è neppure un errore di memoria da parte di A., ma ha inteso indicare sommariamente la contraddizione che nasce da cominciare a dire, tanto nel libro II quanto nel libro X, « tutti gli altri dormivano per tutta la notte » e poi dire che più d'uno era sveglio e non dormivano affatto per tutta la notte (il libro X, oltre che « Dolonia », aveva anche il titolo di νυκτεγερσία, « Risveglio notturno », proprio perché racconta le avventure di una notte insonne per tutti). Il problema della contraddizione fra inizio e seguito del libro X, con riferimento all'esatto testo del v. 1 del libro X, si presenta in Porfirio sotto un aspetto differente, ma altrettanto razionalistico (p. 197 Schrader): la contraddizione viene rilevata fra i vv. 1-4 e il v. 25, perché nel v. 25 si legge che anche Menelao era sveglio, quindi non solo Agamennone (εἰπὼν ὅτι πάντες ἐκάθευδον... ὅμως ποιεῖ τὸν Ἀγαμέμνονα ἐγρηγορότα καὶ τὸν Μενέλαον).

56. ὅμαδον: il testo è molto abbreviato rispetto all'originale omerico e lasciato senza verbo (v. 12 θαύμαζεν πυρὰ πολλὰ .../

αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπὴν ὅμαδόν τ'ἀνθρώπων), quasi a significare un « eccetera ».

57. οἵη δ' ἄμμορος: anche qui la citazione è appena accennata, perché non solo il verso omerico (*Od.* V 275, ripetuto nella descrizione dello scudo di Achille in *Il.* XVIIII 489) ma anche il relativo problema erano ben noti agli uditori di A.; Calipso indica ad Ulisse la costellazione che non tramonta, l'Orsa (οἵη δ'ἄμμορός ἐστι λοετρῶν 'Ωκεανοῖο), e Ulisse dovrà sempre averla a sinistra, durante la rotta del ritorno in patria. Però, fra le costellazioni dell'emisfero boreale, l'Orsa non è la sola (οἵη) a non tramontare sotto l'orizzonte marino; e questa aporia astronomica diede lo spunto nell'antichità a qualche alterazione del testo omerico (Cratete presso Strabone, Porfirio p. 225 Schrader) o a diversa interpretazione (A. qui, e poi Strabone I 1, 3). Si è sempre inteso che Omero, dicendo Orsa e Carro (v. 273 Ἄρκτον θ', ἣν καὶ Ἅμαξαν ἐπίκλησιν καλέουσιν), intenda l'Orsa Maggiore; ma Strabone ritiene che con ἄρκτος e ἁμάξη voglia significare genericamente il nord, il polo artico (ὁ ἀρκτικός), e non la costellazione dell'Orsa Maggiore; però Strabone aggiunge che al tempo d'Omero i Fenici non avevano ancora individuata l'Orsa Minore, al fine di servirsene per la navigazione. In realtà è proprio l'Orsa Minore quella che resta lontana dalla linea dell'orizzonte, perché gira intorno alla stella polare, che è la prima del suo timone. Invece A., per risolvere l'aporia, ricorre alla metafora della parola « solo », che si può assumere – dice – per significare « ciò che è più noto »; cfr. *Eth. Nic.* VII 13, 1153b 35, a proposito delle gioie corporali: διὰ τὸ μόνας οὖν γνωρίμους εἶναι ταύτας μόνας οἴονται εἶναι, « poiché sono le uniche gioie note, si pensa che queste siano le uniche ».

59. Ἱππίας: è possibile che sia da identificare con una delle vittime dei Trenta tiranni menzionata da Lisia (13,54). Ma la collocazione dell'etnico ὁ Θάσιος, dopo il verbo, risponde a un modulo stilistico piuttosto che a una particolare intenzione (come sarebbe quella di dare rilievo all'etnico oppure di distinguere questo Ippia da altri, fra cui il famoso sofista Ippia di Elide). Senza citare il nome di Ippia, A. adduce anche in *Sophistici elenchi* 4, con maggiori particolari (ved. le note seguenti), gli stessi due esempi di soluzione basata su diversa interpretazione prosodica dei vocaboli: δίδομεν / διδόμεν, οὐ / οὔ. Per prosodia s'intende qui l'accento, ma anche lo spirito: ved. 20,2,13-16.

60. διδόμεν: infinito omerico (attico διδόναι) con valore di imperativo, mentre δίδομεν è indicativo presente. L'emistichio δίδομεν δέ τοι (= σοι « a te ») εὖχος ἀρέσθαι ricorre in *Il.* XXI 297, dove Posidone e Atena promettono ad Achille la vittoria su Ettore; A. invece, come risulta dal cit. luogo di *Sophistici elenchi*, si riferisce

all'inizio del libro II, quando Zeus parla al Sogno perché vada da Agamennone a promettergli il successo. Nel testo omerico vulgato, *Il.* II 15 (come poi al v. 32, quando il Sogno riferisce ad Agamennone le parole di Zeus), si legge un emistichio differente: Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφῆπται, « e lutti sono riservati ai Troiani ». Dunque A. si riferisce a una redazione del testo differente dalla nostra vulgata; e in quel testo, al v. 15, Ippia aveva suggerito di leggere διδόμεν, e non δίδομεν, cioè « concedigli » e non « gli concedo ». Il motivo doveva essere questo: se al v. 32 il Sogno diceva ad Agamennone: « Ti concedo la vittoria da parte di Zeus » (δίδομεν δέ τοι εὖχος ἀρέσθαι / ἐκ Διός), e non « Zeus ti concede », al v. 15 Zeus non poteva avere detto al Sogno « gli concedo » (δίδομεν δέ οἱ), ma è logico che avesse ordinato al Sogno « concedigli la vittoria » (διδόμεν δέ οἱ). Dunque l'intervento di Ippia era suggerito dall'esame verbale e logico del contesto. Non credo che la lettura di Ippia fosse dettata da uno scrupolo di etica religiosa, come s'intende generalmente e come aveva già inteso un commentatore bizantino di *Sophistici elenchi* (Michele Efesio, *ad loc.*, p. 33 W.): secondo tale interpretazione, non dovrebbe essere Zeus ad assicurare ingannevolmente « gli concedo la vittoria », è meglio che tocchi al Sogno la responsabilità di lasciar sperare la vittoria all'Atride. Ma l'inganno è esplicito nel testo omerico, e tutta la scena acquista il suo significato proprio dall'inganno che Zeus tende all'Atride inviandogli un sogno menzognero.

60. τὸ μὲν οὔ: « quel (tronco) del quale (albero) ». Ma nella vulgata omerica (*Il.* XXIII 328) si legge τὸ μὲν οὐ, « quel (tronco) non ... ». In Omero è descritto il segnacolo di una sepoltura, costituito da un tronco secco, che è alto quanto un uomo ed è rinserrato fra due macigni:

> ἔστηκε ξύλον αὖον, ὅσον τ' ὄργυι', ὑπὲρ αἴης
> ἢ δρυὸς ἢ πεύκης· τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ,
> λᾶε δὲ τοῦ ἑκάτερθεν ἐρηρέδαται δύο λευκώ

(« si erge sopra il terreno, fino all'altezza di un'orgia, il legno secco di un albero, o quercia o pino; quello non è marcio per la pioggia, e dall'una e l'altra parte di esso due macigni bianchi lo rinserrano »). Ora, se al posto della negativa οὐ « non » si legge il pronome relativo οὗ « del quale », il senso è questo: « del quale albero (quale che sia, o qualche che fosse stato, quercia o pino) il troncone seccato è marcio (o si va marcendo) per la pioggia, ma due macigni lo sostengono da una parte e dall'altra ». Ci sarebbero motivi per confortare sia l'una sia l'altra interpretazione; ma fu un motivo naturalistico a suggerire questa seconda interpretazione, perché è naturale che il legno di un albero seccato (se così s'intende αὖον,

e non un legno arido), esposto alle intemperie, in un clima umido come la Troade, a lungo andare marcisca.
La soluzione di Ippia, riportata da A., era appunto questa, di leggere il pronome οὗ con accento e aspirazione, invece della negativa οὐ, proclitica disaccentata. Nella scrittura greca antica i due vocaboli non si distinguono (OY), ma si distinguono nella pronunzia, (ou: hóu). Un esempio fittizio di analogo scambio fra la negazione οὐ e l'avverbio οὗ (che in attico significa « dove »), è costruito da A. stesso in *Sophistici elenchi* 21, per mostrare il paralogismo che nasce dallo scambiare surrettiziamente nella discussione un monosillabo con l'altro (οὗ καταλύεις « dove alloggi », οὐ καταλύεις « non alloggi »). Il passo dice (177b 35): « Non ci sono paralogismi basati sull'accentazione, né scritti né detti, se non quei pochi che possono capitare. Per esempio questo: "Nella casa *dove* alloggi, dunque, quello che *ne occupi* è un alloggio?" "Sì". "E negazione di *occupi*, non è forse *né occupi*?" "Sì". "Ma avevi detto: è un alloggio quello che *ne occupi*, quindi l'alloggio è negazione". Qui la soluzione è chiara: non ha il medesimo significato la pronuncia di *ne* con l'accento o senza accento ». (Si badi che, quando ricorriamo in italiano ai monosillabi *né* e *ne* per rispecchiare l'equivoco fra οὐ e οὗ in greco, siamo costretti ad invertire il rapporto, e facciamo corrispondere il monosillabo accentato *né* a quello che in greco è disaccentato, e viceversa). Riporto ora il testo di *Sophistici elenchi* 4, dove A. adduce gli stessi due esempi omerici che cita sommariamente qui nella *Poetica*. Il passo dice (166b 1-8): « In base all'accentazione non è facile costruire un paralogismo nei dibattiti orali; meglio si fa negli scritti e nei testi di poesia. Per esempio, si rettifica il testo di Omero per rispondere a chi critica il poeta di avere detto insensatamente "né marcisce (οὐ καταπύθεται) per la pioggia il secco tronco". Questo problema si risolve appunto con l'accentazione, pronunciando "ne" con tono più alto (τὸ οὗ ὀξύτερον). Così, per la questione del sogno, dimostrano che Zeus non aveva detto per conto proprio "gli concediamo (δίδομεν) di cogliere la gloria", ma ordinava al Sogno di "concedergli" (διδόμεν = διδόναι) ». Si veda anche *Sophistici elenchi* 20, dove A. accenna al sistema, che allora cominciava ad essere adottato (ἤδη παράσημα ποιοῦνται), di usare segni diacritici (παράσημα), per aiutare la lettura delle parole che si scrivono con le medesime lettere, ma sono diverse nella pronuncia e quindi nel significato, per esempio ὄρος « monte » e ὅρος « confine ». Il significato che A. dà al verso citato, dipende dal pronunziare οὗ (e non οὐ). Ma i commentatori moderni, fino all'ultimo (D. W. Lucas, Oxford 1968, p. 243), hanno inteso proprio il contrario; è inesatta in questo punto anche la traduzione di *Sophistici elenchi* eseguita da G. Colli (A., *Organon*, vol. II, ed. Laterza 1970, p. 653, cfr. p. 699). L'equivoco dipende dall'erronea

interpretazione della terminologia che A. usa per indicare il pronome οὗ accentato, τὸ οὗ ὀξύτερον: significa l'intonazione alta, ossia l'accento del pronome οὗ, rispetto all'intonazione bassa del monosillabo disaccentato οὐ. Quindi ὀξύτερον è opposto a βαρύτερον (tono più basso), e particolarmente corrisponde qui al termine « perispomeno » dei posteriori grammatici; si veda la nota a 20,5. L'equivoco risale già a un commentatore bizantino, Michele Efesio (*ad Sophisticos elenchos* 4, p. 33 W.), che intese ὀξύτερον nel senso di « ossitono »: « Leggendo non οὗ con accento perispomeno (περισπομένως), ma οὐ negativo (ἀποφατικῶς), che Aristotele dice con accento acuto (ὀξυτόνως!); così il senso è che quell'albero di pino non marcisce per la pioggia ».

62. διαιρέσει: della « separazione » o distinzione delle parole in una frase, e del criterio inverso (cioè il congiungimento o « composizione », σύνθεσις), A. parla anche nei trattati di logica, perché l'esatta interpretazione di una frase è essenziale per le discussioni dialettiche; ved. *Sophistici elenchi* 4, dove sono illustrati altri termini che ritornano in questi paragrafi della *Poetica*: προσῳδία e ἀμφιβολία, oltre σύνθεσις e διαίρεσις, e ancora ὁμωνυμία e σχῆμα λέξεως; tutti questi criteri sono poi trattati in *Sophistici elenchi* 19-21 e 23, con varia esemplificazione. <

62-63. θνητὰ ... ἐφύοντο: per la metrica si scriverà θνήθ', ἃ φύοντο (anche θνήτ', ἃ φύοντο, con la psilosi ionica; in Ateneo è trasmesso θνητὰ φύοντο, e così in Eustazio *ad Il.* IX 203). Ma le parole debbono essere pronunziate distintamente, senza elisione, in modo da rilevare chiaramente il punto critico dell'esegesi, a cui A. intende provvedere per mezzo della « dieresi » (separazione di parole apparentemente congiunte nella frase, e non una semplice interpunzione di ordine grammaticale: A. non discute in termini di grammatica, ma di logica, e i segni d'interpunzione non esistevano nella pratica scrittoria di allora). Dunque nel contesto non si dovrebbe intendere che, prevalendo la Concordia sulla Repulsione, gli elementi allora generati come mortali « appresero di essere (εἶναι) immortali prima che si erano mischiati »; invece il testo dovrà dire che i nuovi nati « appresero d'essere mortali », e pur continuarono fino allo sfero le mescolanze degli elementi. Dunque si dovrebbe leggere:

> αἶψα δὲ θνητ(ά), ἃ φύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι
> ζωρά τε, πρὶν κέκρητο διαλλάξαντα κελεύθους·
> τῶν δέ τε μισγομένων χεῖτ' ἔθνεα μυρία θνητῶν

(« e presto, quelli che venivano generati, appresero d'essere mortali – gli elementi prima immortali e schietti, prima che s'erano mischiati deviando dai propri cammini; ma continuando questi a mescolarsi, se ne diffondono stirpi innumerevoli di mortali, compatte

in strane forme, stupore a vedersi »). Il testo andrà dunque inteso: αἶψα δ', ἃ ἐφύοντο, ἔμαθον εἶναι θνητά, τὰ πρὶν ἀθάνατα. Di solito invece si pensa a una « dieresi » grammaticale, a una semplice interpunzione: ἀθάνατ' εἶναι, ζωρά τε (per cui ved. la nota seguente). Ma la διαίρεσις deve riguardare la sostanza del significato verbale della frase; nel nostro caso consiste nell'evidenziare il nesso τὰ πρὶν...ἀθάνατα nella differente sequenza in cui si trova, considerandolo appositivo, contro la normale struttura sintattica. Per il disordine sintattico, a cui provvede la διαίρεσις, valga l'esempio della frase di Eutidemo (Εὐθυδήμου λόγος), addotto in *Sophistici elenchi* 20: ἆρ' οἶδας σὺ νῦν οὔσας ἐν Πειραιεῖ τριήρεις ἐν Σικελίᾳ ὤν, che significa « tu ora sai che ci sono navi al Pireo, stando in Sicilia? »; ma anche « tu sai che ora ci sono, mentre stai al Pireo, navi in Sicilia? », se si estrae ἐν Πειραιεῖ dalla sequenza per collegarlo a σὺ ... ὤν.

63. ζωρά τε, πρὶν ... : con la virgola è indicata una διαίρεσις che è grammaticale. Di seguito a πρὶν ... ἀθάνατα, uno che legge i due versi di Empedocle sarebbe portato a continuare con ζωρά τε πρίν; invece questo secondo πρὶν va interpretato come congiunzione temporale che introduce la frase secondaria (πρὶν κέκρητο); non va unito a ζωρά, perché allora la frase comincerebbe con ζωρά (cioè καὶ πρὶν ζωρὰ κέκρητο). Dunque il testo direbbe così: « Ma presto nascevano mortali quelle essenze che appresero di essere sostanze prima immortali e ζωρά, prima che si erano mischiate deviando dai propri cammini ». Operando una « dislocazione » dei termini, abbiamo invece il senso indicato nella nota precedente. L'esegesi è complicata da una divergenza testuale nella tradizione, perché i due versi di Empedocle, che sono i vv. 14-15 nel fr. 35 Diels, vanno letti e completati così, secondo il testo vulgato:

> αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι,
> ζωρά τε, τὰ πρὶν ἄκρητα, διαλλάξαντα κελεύθους.

Nella teoria dell'eterno ciclo immaginato nella cosmogonia di Empedocle, i due motori sono amore (ἔρως) e repulsione (νεῖκος), che si contendono a vicenda le sostanze lanciate nel vorticoso spazio dell'universo: le sostanze distinte e rapide (pure, ζωρά) sono immortali, ma vengono sospinte dall'amore a mischiarsi fra loro, generando esseri viventi ma perituri; e questi a loro volta, aspirando all'immortalità, per la forza della repulsione si dissociano ritornando ad essere sostanze pure; quindi la morte è un ritorno all'immortalità, e la vita alla mortalità. Quanto alla variante che risulta dalle altre fonti (Plutarco, Ateneo, Simplicio), la lezione τὰ πρὶν ἄκρητα pare deteriore prosodicamente rispetto a πρὶν κέκρητο, ma soprattutto, con tale variante, si interpretava ζωρά nel senso di

« mischiate », e non di veloci o pure: « nacquero essenze mortali... e mischiate, quelle prima distinte, quando deviarono dai propri cammini ». Da Ateneo (X 423) risulta che tale lezione era già in Teofrasto; e con tale testo la διαίρεσις dovrebbe farsi prima di ζωρά. Non ci sarebbe addirittura questione di διαίρεσις con altre correzioni immaginate per il testo modernamente (ζωρά τε πρίν, τὰ κέκρητο Bergk; ζωρά θ', ἃ πρὶν κέκρητο Gomperz). Forse fu preferita nel testo la variante τὰ πρὶν ἄκρητα per eliminare l'aporia lessicale, che consisteva nel dare a ζωρὸν il significato di « puro » (ἄκρατον) o di « veloce » (ταχύ, come voleva A. per il passo omerico). Per il significato di ζωρός, vedasi al r. 51. Il Diels accetta per ζωρά il significato di « mischiato »: « ... erwuchs ... zu gemischten, was vordem ungemischt war (τὰ πρὶν ἄκρητα) », ma suggerisce anche la correzione ζωρά τε τὰ πρίν, ἔκρητο da cui sarebbe derivata la falsa lezione di Teofrasto τὰ πρὶν ἄκρητα. In realtà, con la mia interpretazione (ἅ φύοντο), e con la vera « dieresi » (τὰ πρὶν ἀθάνατα), sottolineata dalla ripresa (τὰ πρὶν ἄκρητα), si accorda anche la lezione di Teofrasto: « e presto, quelli che si generavano, compresero d'essere mortali, gli elementi prima immortali, e di essere frammisti, quelli prima distinti, avendo deviato dai propri cammini ». La divergenza fra Aristotele e Teofrasto riguarda solo il significato di ζωρά.

65. ἀμφιβολίᾳ: riguarda la parola che, nella sequenza sintattica di una frase, può essere valutata teoricamente in due modi diversi, per es. come soggetto o come oggetto; quindi, ai fini della retta esegesi, dovrà essere assunto quello dei due (ἀμφι-) riferimenti (-βολία) che consente di eliminare dalla frase l'assurdità proposta dall'altro riferimento. Così l'amfibolia è simile alla omonimia e non si risolve con una σύνθεσις, « congiungimento », che è l'opposto della διαίρεσις (ved. la nota al r. 62); cfr. *Sophistici elenchi* 4 per le soluzioni da dare agli ἀμφίβολα; l'ambiguità (ἀμφιβολία) è ivi distinta dall'omonimia (ὁμωνυμία). Non riguarda dunque il significato ambiguo di un vocabolo, ma l'ambiguità del riferimento sintattico di una parola in una frase. Il concetto dell' ἀμφιβολία risulta chiaro anche in *Rhet.* III 5, 1407a 31 - b 6. Ora vedremo che, per il problema posto dall'esempio omerico qui addotto, la soluzione di A. si basava sull'amfibolia, invece quella di Metrodoro sull'omonimia. πλέω νύξ: come al solito, A. abbozza appena la citazione, ma l'aporia nasce dalle parole che vengono dopo nel testo omerico (*Il.* X 251-2):

παρῴχηκεν δὲ πλέων νὺξ
τῶν δύο μοιράων, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λέλειπται

(« ed è passata "più" la notte delle due parti, e una terza parte rimane ancora »). La questione è nota anche da Porfirio (p. 147

Schrader); è un *locus mathematicus*, e quindi fra i più antichi problemi discussi sul testo omerico: τῶν παλαιῶν ζητημάτων, dice Porfirio. Questi riporta una soluzione data da A. negli 'Απορήματα 'Ομηρικά e un'altra più antica soluzione di Metrodoro di Lampsaco. L'aporia si presenta così per Porfirio: se resta ancora la terza parte della notte (τριτάτη δ'ἔτι μοῖρα) quando ne sono già passate più di due parti, cioè più di due terzi, il conto non torna, il πλέων è impossibile: 2/3 + x + 1/3 = 1 + x, cioè più di una notte. La soluzione di Metrodoro consisteva nell'interpretare πλέων nel senso di πλήρης « pieno », secondo l'uso omerico (*Il.* II 226 πλεῖαι χαλκοῦ, XI 636 πλεῖον δέπας): « la notte ricolma delle due parti », cioè completa per due terzi, in modo che ne resta ancora un terzo esattamente. Così Metrodoro risolveva il problema ricorrendo al criterio dell'omonimia (πλείων nel senso di «maggiore» oppure « pieno »); però non c'è motivo di attribuire questa soluzione ad A. (come crede anche il Bywater, cit., p. 341). È da ritenere invece che l'aporia si presentasse per A. in una maniera diversa, e più radicale, senza che fosse chiamata nel conto la τριτάτη μοῖρα, giacché di questo terzo come resto della notte si parla solo nella frase successiva, mentre la difficoltà aritmetica può sorgere già nella prima frase per sé stessa; infatti « le due parti » di una notte sono i due mezzi dell'intero, e non può quindi esistere, in una notte, un « più di due mezzi » cioè un tempo di durata superiore all'intera notte; così non si prende in considerazione che, nel contesto, πλέων τῶν δύο μοιράων possa significare « più di due terzi » invece che « più delle due metà ». Ora dunque A., per risolvere il problema matematico, anzitutto assume nel testo, invece di πλέων, la variante πλέω, e dice che questo πλέω è ἀμφίβολον, cioè si presta a due diversi riferimenti nella frase: potrebbe essere riferito a νύξ, ma anche essere separato da νύξ e collegato al seguito. Dunque A. vorrà dire che il « più » non è attributo di νύξ e non si riferisce alla somma « delle due metà » della notte, ma deve necessariamente riferirsi a una singola delle due metà, ossia alla metà dell'intero: la notte è passata « per una maggiore parte fra le due parti » di cui è composta una notte intera, ossia per una porzione maggiore di una singola metà della notte: quindi ne può restare ancora un terzo, e il conto risulta esatto se al « più » si dà il valore di un terzo di quella metà, ossia 1/6 dell'intero, ossia 2/12. Difatti, divisa la notte in 12 ore, cioè 6 ore per ogni metà, e supposto il πλέω uguale a 2 ore, la soluzione aristotelica parafrasata da Porfirio è data dall'equazione

$$\frac{6+2}{12} + \frac{4}{12} = \frac{2}{3} + \frac{1}{3} = 1.$$

Ora si comprende bene la variante πλέω di contro a πλέων: la forma πλέω corrisponde a nozioni grammaticali di Zenodoto, se-

condo cui si ammettevano forme di comparativo in -ω per il nominativo femminile, come γλυκίω per γλυκίων; ma A. non intendeva πλέω come attributo di νύξ al nominativo, sibbene come complemento di tempo, secondo la forma attica πλείω = πλείονα, e cioè πλέω accusativo, con μοῖραν sottinteso (πλείονα μοῖραν τῶν δύο μοιρῶν): la notte è passata per una durata superiore (8/12) alla durata di una metà (6/12) della notte; ne debbono ancora passare esattamente 4/12, ossia un terzo (τριτάτη μοῖρα) dell'intero. Negli *Scholia vetera* di Omero è addirittura conservato il testo originale di A. (fr. 161 Rose: 'Αριστοτέλης δὲ οὕτω ἀξιοῖ λύειν, ἐν οἷς φησιν ...), dove il calcolo è fatto in sesti; poi segue la parafrasi, che espone il calcolo in ore, cioè in dodicesimi. La parafrasi di Porfirio può risultare meglio intelligibile che il calcolo di A., per un lettore moderno, e dice così:

ἐπεὶ οὖν καὶ τῆς νυκτὸς αἱ δώδεκα μοῖραι εἰς δύο ἴσας μερίδας μερίζεσθαι δύνανται, εἰς ἕξ, ηὐξήθη δὲ καὶ πλέον γεγονὸς θάτερον μέρος, ἄδηλον δὲ πόσαις ὥραις· καὶ γὰρ μιᾷ καὶ δύο καὶ τρισὶν καὶ πλείοισιν ἡ αὔξησις δύναται γίνεσθαι· ἀφορίζων ὁ ποιητὴς τὸ ἀόριστον τοῦ πλείονος, πόσον ἦν, καὶ ὅτι β′ ὥραις ηὐξήθη, ἐπήγαγεν ὅτι τριτάτη μοῖρα λέλειπται, ὡς ὀκτὼ μὲν γενέσθαι τὰς παρῳχηκυίας ὥρας, καταλείπεσθαι δὲ τέσσαρας, αἵπερ εἰσὶ τοῦ ὅλου τρίτον.

(« Le 12 parti della notte si possono dividere in due metà uguali, cioè 6/12; poi è anche aumentata quella delle due metà che è più dell'altra; ma non è detto di quante ore: l'aumento potrebbe essere di una o due o tre o più ore; quindi Omero, definendo la misura indefinita di quanto era il più, nel senso che era un aumento di 2 ore, conclude che resta una terza parte, in quanto le ore passate erano 8 e ne rimangono 4, che sono un terzo dell'intero »). Le parole originali di A. sono altrettanto chiare:

ἡ εἰς δύο διαίρεσις εἰς ἴσας δύναται γενέσθαι ἐν τούτοις· ἐπεὶ δὲ τὸ πλέον τοῦ ἡμίσεος ἀόριστόν ἐστιν... ὁ εἰπὼν τῶν δύο μερῶν θάτερον πλέον γενόμενον καταλέλοιπε τριτάτην μοῖραν, δεδήλωκεν ὅτι ἐν αὐξήσει τὸ πλέον μονάδι γέγονε, τεσσάρων γεγονότων τῶν τριῶν, καὶ δύο ὑπολειπομένων, ὅπερ ἦν τῶν ἕξ τὸ τρίτον.

(« La divisione in due si può fare qui in due parti uguali; resta indefinito quello che della metà è un più; ma quando la metà sia aumentata tanto che rimane un terzo dell'intero, spetta al calcolo di definire tale aumento e indicare quanto è il residuo, perché risulti chiaro di quanto dell'intero è aumentata la metà. Ora, la metà di 6 è 3; se il 6 si divide in due parti uguali, avremo 3 [ossia 3/6]; quando una delle due parti aumenta, non è ancora detto se aumenta di una certa frazione o di un'intera monade [ossia 1/6]. Se diventa maggiore per un'intera monade, la parte che resta sarà un terzo

dell'intero [ossia 2/6]. Quindi, chi dice che una delle due parti diventando maggiore lascia ancora un terzo, ha chiarito che l'aumento in più è stato di una monade; infatti, 3 più 1 fa 4, e resta 2, chè era un terzo di 6 »). E cioè:

$$\frac{3+1}{6} + \frac{2}{6} = 1 \text{ (l'intera notte).}$$

Il calcolo è $6 = (3 + x) + 2$, donde il valore dell'incognita $x = 6 - 5$.

71. κατὰ μεταφοράν: in luogo di « versare un liquido » (χέω), se si dice « versare vino » (οἰνοχοέω), questa può essere considerata una metafora dal genere alla specie (ved. 21,3). Invece è solo un'usanza linguistica antichissima chiamare « bronziere » il fabbro ferraio: risale all'epoca in cui il ferro non era stato ancora scoperto; si lavorava solo il bronzo, come lega di stagno e rame, quindi erano metallurgici solo i χαλκεῖς (è questo il nome di mestiere che ricorre appunto nei documenti greci dell'età micenea).

72. ὄνομα: esempi di incoerenza o di contraddizione (ὑπεναντίωμα) sono anche addotti nei paragrafi precedenti, ma in rapporto a vocaboli particolari, di significato incerto o discutibile; ora si tratta invece della parola di uso comune e di corrente significato, come il verbo ἔσχετο in Omero, *Il.* XX 272; non c'è alcun dubbio che significhi « essere trattenuto » (κωλυθῆναι). È la scena del duello, quando la lancia scagliata da Enea si arresta sullo scudo di Achille, che era stato costruito da Efesto con cinque piastre o lamine sovrapposte l'una all'altra (*Il.* XVIII 481). Ora il materiale adoperato per le cinque lamine viene anche precisato (XX 267-72): <

> οὐδὲ τότ' Αἰνείαο δαΐφρονος ὄβριμον ἔγχος
> ῥῆξε σάκος· χρυσὸς γὰρ ἐρύκακε, δῶρα θεοῖο.
> ἀλλὰ δύω μὲν ἔλασσε διὰ πτύχας, αἱ δ' ἄρ' ἔτι τρεῖς
> ἦσαν, ἐπεὶ πέντε πτύχας ἤλασε Κυλλοποδίων·
> τὰς δύο χαλκείας, δύο δ' ἔνδοθι κασσιτέροιο,
> τὴν δὲ μίαν χρυσέην· τῇ ῥ' ἔσχετο μείλινον ἔγκος.

(« ... ma la gagliarda lancia del battagliero Enea non schiantò lo scudo; la fermò l'oro, dono del dio. Eppure due delle piastre aveva trapassato, ma ce n'erano ancora tre, perché ben cinque erano le piastre forgiate dallo zoppicante nume: le due di bronzo, e due di stagno all'interno, e d'oro una sola; ma da questa la frassinea lancia fu trattenuta »). Non c'è problema, se la lamina d'oro era la terza; ma ciò pareva inconcepibile, considerata la preziosità del metallo; e Porfirio, che riferisce il problema (p. 244 Schrader), indugia a dimostrare che l'oro doveva essere all'esterno dello scudo. E allora, poiché l'oro salvò Achille, ma due lamine furono perforate, la soluzione del problema sta nell'intendere la parola « trattenere »

non nel senso di « bloccare immediatamente » la lancia, ma « attutirne la spinta perforante ». Sappiamo dagli *Scholia vetera* che Aristarco accettava a malincuore tale spiegazione, e atetizzò i vv. 269-72, che mancavano nel testo di alcune antiche edizioni omeriche. In realtà, quella soluzione era piuttosto un ripiego, perché il testo vuole esprimere ben altro: Omero esalta l'abilità di Efesto, di avere infuso una potenza taumaturgica nell'oro, inserito o nascosto nel manufatto; la profusione d'oro nell'antica età micenea era considerata con meraviglia nell'età povera in cui viveva il poeta. Quindi il problema nasceva da un'esegesi arbitraria, come tanti altri; il successivo paragrafo è appunto inteso a rilevare questo concetto, che da un nostro errore è naturale che sorga un problema (r. 85).

75. ὠδὶ ἢ ὠδί: A. non dà la soluzione del problema dibattuto; vuole invece richiamare l'attenzione sopra il necessario metodo della prudenza e dello scrupolo esegetico. Qui vuol dire che al verbo ἔσχετο nel citato passo di Omero bisogna attribuire il significato che il contesto richiede. Per l'espressione cfr. *Rhet.* III 1, 1404a 9: « (lo studio del linguaggio si presenta come una necessità per qualsiasi disciplina,) perché, ai fini di una dimostrazione, c'è differenza dire in questo senso oppure in quest'altro », διαφέρει γάρ τι πρὸς τὸ δηλῶσαι ὠδὶ ἢ ὠδὶ εἰπεῖν.

76. κατὰ τὴν καταντικρύ: equivale al più usuale κατὰ τὴν ἐναντίαν (ved. 13,6,46 ἐξ ἐναντίας); il τὴν è un femminile fossilizzato, che potrebbe essere nato da un originario κατὰ τὴν ὁδόν. Qui potremmo intendere μέθοδος, nel senso di comportamento, condotta: κατὰ τὴν μέθοδον τὴν καταντικρὺ ἢ ὡς... Tale modulo sintattico appare simile a questi altri usati da A.: ἐναντίως ἢ ὡς οἱ Πυθαγόρειοι λέγουσιν (*Cael.* II 2), τοὐναντίον ἢ ὡς Ἀναξαγόρας λέγει (*Meteorologica* I 12), in cui si sottolinea l'opposizione di certi concetti rispetto a quelli espressi da altri. Ma nel caso presente non c'è l'opposizione rispetto a ciò che Glaucone dice, ma rispetto ai critici come sono descritti da Glaucone; eppure l'inciso ὡς Γλαύκων λέγει, adatto a introdurre la citazione che segue (ὅτι ἔνια...), si presenta formalmente come secondo termine dell'opposizione. Ciò potrebbe suggerire la correzione di ὡς in ὧν (da me proposta in « Boll. Acc. Lincei », cit., 1969, p. 47), di modo che la frase equivarrebbe a κατὰ τὴν ἐναντίαν μέθοδον ἢ τὴν μέθοδον ὧν (= αὐτῶν οὓς) Γλαύκων λέγει, ὅτι ἔνια... L'espressione sarebbe più nitida, e offrirebbe chiaramente con quel pronome ὧν anche l'indicazione del soggetto per i verbi del successivo periodo (προϋπολαμβάνουσι, συλλογίζονται, ἐπιτιμῶσιν). Ma veramente non occorre che sia esplicito il soggetto dei tre verbi. Per avere tale soggetto, tuttavia, la vulgata fin dal Cinquecento ha corretto in ἔνιοι il neutro ἔνια della tradizione; però la lezione ἔνια è stata più recentemente confermata non solo da B, ma anche dalla traduzione latina Y eseguita su un codice

gemello di A; e la correzione di ἕνια in ἕνιοι è per sé stessa superflua, come ho detto. Quanto alla scrittura tramandata τι ἕνια, la correzione vulgata di τι in ὅτι appare inevitabile (solo sarebbe anche possibile οἳ ἕνια, se prima si leggesse ὧν invece di ὡς). Altrimenti le parole che seguono a λέγει si potrebbero considerare non come una frase dichiarativa con ὅτι, ma come una precisa e testuale citazione, con un τί interrogativo: ὡς Γλαύκων λέγει· « τί ἕνια ἀλόγως προϋπολαμβάνουσι; τί καὶ αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται καὶ... ἐπιτιμῶσιν, ἂν ᾖ ὑπεναντίον τῇ αὑτῶν οἰήσει; »

77. Γλαύκων: l'assenza dell'etnico dovrebbe suggerire che era un ateniese, o un personaggio molto noto. Si è pensato a Glauco di Reggio, uno dei primi e più famosi autori di storia letteraria; ma non sappiamo in che termini si occupò di Omero, e del resto la forma del nome Γλαῦκος non corrisponde a quella qui tramandata. La congettura ὧν Γλαῦκος invece di ὡς Γλαύκων (da me proposta in « Boll. Acc. Lincei », 1969, p. 47), presenterebbe una certa verisimiglianza dal punto di vista paleografico; non si può tuttavia introdurre nel testo, anche per un motivo specifico: difatti un Γλαύκων senza etnico è nominato in un dialogo di Platone (*Ione* 530d) come esperto conoscitore ed elogiatore di Omero. Uno scritto di un Glaucone di Teo è nominato dallo stesso A. (*Rhet.* III 1) a proposito del confronto fra recitazione oratoria e poetica. In sostanza non si ha un probabile appiglio per l'identificazione, e piuttosto si dovrebbe ricordare un interprete omerico menzionato da Porfirio (*ad Iliadem*, p. 168 Schr., ved. p. 385); non risulta chiaro dalla tradizione degli *Scholia vetera* se il suo nome era Glaucone (di Tarso) o proprio Glauco, così nominato anche un'altra volta negli *Scholia*; neppure sappiamo se questo Glauco fu anteriore all'età di A. o posteriore, o se sia da identificare proprio con Glauco di Reggio. Su tutta la questione e la varia bibliografia si veda G. Lanata, *Poetica pre-platonica*, Firenze 1963, pp. 278-81.

80. τὰ περὶ Ἰκάριον: dall'*Odissea* risulta che il padre di Penelope è vivo (XV 16) e si chiama Icario (II 53). È probabile che in qualche poema ciclico si dicesse che abitava a Sparta in quanto era fratello del padre di Elena, Tindareo. Di qui la questione sollevata negli *Scholia vetera* (*Od.* I 285, XIV 68, oltre i passi citati): si nota che Telemaco non incontra il nonno quando arriva a Sparta, nella reggia di Elena e Menelao (*Od.* IV). Invece A. si rifà ora a qualche altra fonte o leggenda, quando dice che, a parte il nome (Icadio e non Icario), la sua residenza doveva essere nei pressi di Itaca, o Cefalonia (Corfù), e non a Sparta. Neppure sappiamo su quale base Strabone (VII 461) potesse dire che la sua residenza, lasciata Sparta, era in Acarnania.

86. ὅλως: in questo riepilogo vengono passati in rassegna e puntualizzati gli argomenti svolti nel capitolo. Qui anzitutto A.

annota che le critiche relative a particolare « impossibile » si riscontrano nei casi presentati ai numeri 1-3, ma subito precisa (r. 91) che l'argomento del n. 3 è più esattamente un caso di « illogico » (ved. la nota al r. 25); nell'« illogico » rientra anche il caso del n. 4. L'argomento specifico del n. 5 è ripreso un poco più avanti (§ 16), dove si torna anche a parlare di illogico o irrazionale, in riferimento al contenuto di una composizione poetica; è invece messo prima (§ 15) l'argomento che riguarda il linguaggio, e complessivamente le espressioni che appaiono incoerenti o contraddittorie (ὑπεναντίως εἰρημένα, r. 93); queste sono non soltanto la vera e propria « contraddizione » del n. 12, ma tutte le questioni svolte nei nn. 6-12, che rispondono in parte alla critica di « contraddizione », ma in parte anche alla critica di « impossibile » o di « illogico »; ved. la nota seguente.

94. ἐν τοῖς λόγοις ἔλεγχοι: sono le disamine logiche dell'argomentare, e precisamente la confutazione dei ragionamenti altrui. Alle confutazioni sofistiche, cioè surrettizie e non correttamente sillogistiche, è dedicato un libro della logica aristotelica, di seguito ai *Topica*, appunto i *Sophistici elenchi*, da cui ricaviamo questo passo parallelo (26,181a 2-5): ... ἀπαντητέον σκοποῦσι τὸ συμπέρασμα πρὸς τὴν ἀντίφασιν, ὅπως ἔσται τὸ αὐτὸ καὶ κατὰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως καὶ ἐν τῷ αὐτῷ χρόνῳ (« ... si deve controbattere esaminando la conclusione in rapporto alla proposizione contraddittoria, perché l'oggetto dell'argomentazione sia il medesimo e dal medesimo punto di vista e secondo il medesimo rapporto e nello stesso modo e nel medesimo tempo »). Si veda anche la definizione di ἔλεγχος già nel cap. 5, 167a 21-28.

95. ἢ πρὸς ἃ ... ἢ ὃ ...: anche questa avvertenza rientra nella teoria della logica aristotelica. Si veda specialmente in *Sophistici elenchi* 15, 174b 19-23, la nota sulla competenza di chi giudica:

καθάπερ καὶ ἐν τοῖς ῥητορικοῖς, καὶ ἐν τοῖς ἐλεγκτικοῖς ὁμοίως τὰ ἐναντιώματα θεωρητέον, ἢ πρὸς τὰ ὑφ' ἑαυτοῦ λεγόμενα ἢ πρὸς οὓς ὁμολογεῖ καλῶς λέγειν ἢ πράττειν, ἔτι πρὸς τοὺς δοκοῦντας τοιούτους ἢ πρὸς τοὺς ὁμοίους ἢ πρὸς τοὺς πλείστους ἢ πρὸς πάντας.

(« Come nei dibattiti oratori, così pure nelle confutazioni dialettiche bisogna analizzare le contraddizioni considerandole o in rapporto alle precise dichiarazioni fatte o in rapporto al giudizio di chi si riconosce che comprende bene o si comporta rettamente, oppure di chi sembra tale o simile, o della maggioranza, o di tutti »).

99. Αἰγεῖ: nella *Medea*, al v. 728, rimane immotivata e quindi è « irrazionale » la supposizione implicita nel discorso che fa l'ospite ateniese, Egeo, cioè che il re di Corinto, dopo avere bandito la donna dalla città come indesiderabile, avrà poi motivo di chiederne l'estradizione da Atene. Medea si è presentata ad Egeo come una

donna vilipesa e rassegnata, e gli ha chiesto soltanto di essere ospitata da lui (v. 713 ἐφέστιος); ed Egeo non solo le consente il rifugio (che sarebbe φύξιμος), ma addirittura e spontaneamente le assicura l'immunità (v. 728 ἄσυλος). Ma Egeo non conosce i propositi omicidi di Medea, che la renderanno colpevole e impura; né chiede poi spiegazioni, né ha sospetti, quando Medea insiste perché Egeo s'impegni con un solenne giuramento a non cacciarla da Atene, in futuro, per nessuna ragione, e a non consegnarla ai nemici.

101. πέντε: al termine del riepilogo, viene precisato ulteriormente e riassunto in cifre l'intero argomento. Le critiche filologiche si riducono a cinque tipi o categorie (εἴδη), che A. nomina, e i tipi delle soluzioni sono i dodici presentati nei paragrafi 1-12. Ma a questa nettezza espositiva e a questo scrupolo di precisione e di chiarezza, alcuni esegeti hanno risposto con perplessità e incomprensioni che non sembrano davvero giustificate. Giova ad ogni modo riassumere in un prospetto tutto l'argomento. Le critiche sono di cinque specie, e le soluzioni di dodici tipi, perché ognuna delle cinque specie di critiche comporta differenti tipi di soluzione secondo la materia, cioè secondo il problema che un testo pone; e per converso, ogni tipo di soluzione è applicabile a più di una sola specie di critica. Quindi, secondo gli esempi che sono addotti in ciascuno dei dodici paragrafi dedicati ai dodici tipi di soluzioni, avremo da distinguere differenti riferimenti all'una o all'altra specie di critica all'interno dei vari paragrafi; indicherò tali riferimenti per mezzo di lettere aggiunte ai numeri dei paragrafi:

εἴδη	ἐπιτιμήματα	ἀριθμοί	προβλήματα						
I.	impossibile	paragrafo:	2	7b	8b				
II.	illogico		3	4	6a	11a			
III.	sconveniente		5	6c					
IV.	contraddittorio		6b	7a	8a	9	10	11b	12
V.	senz'arte		1						

Per l'interferenza fra impossibile e illogico, che in qualche caso si può rilevare, ved. la nota al r. 25 e al r. 86.

26, 2. εἰ γὰρ...: il problema relativo al migliore genere di mimesi viene dapprima ragionato nei termini generali della mimesi (§ 1), poi viene ripresentato specificamente in rapporto a tragedia ed epopea. Per la costituzione del testo di questo passo (rr. 2-5), molto alterato nella vulgata umanistica e moderna, ved. la mia nota in « Boll. Acc. Lincei », cit., 1969, pp. 51-54.

4. ὡς γὰρ: ved. 6,13,80 con il commento. Ad eliminare questo legittimo atteggiamento sintattico del γὰρ inserito in frase secondaria, è forse intesa inutilmente – e dannosamente per il contesto – la correzione vulgata nel r. 5 κινοῦνται al posto del participio

κινοῦντα. Per la struttura αὐτὸς προσθῇ κινοῦντα, si veda anche 3, 3,21-22; 25,2,32-33. Il generico pronome αὐτὸς (ved. le note a 7,3,15; 12,1,5; 13,5,37; 17,2,13) significa l'attore, ὁ μιμούμενος, come risulta dal contesto (r.4 μιμουμένη).

10. Μυννίσκος: fu un attore famoso degli ultimi drammi di Eschilo; era nativo di Calcide, e ancora attivo sulle scene ateniesi nel 422 (ved. Wilhelm, *Urkunden*, pp. 21 e 138). Del più giovane Callippide, rinomato attore verso la fine del sec. V, troviamo alcune testimonianze in Senofonte (*Symp.* 3,11) e in autori posteriori. Non abbiamo invece notizia di un attore di nome Pindaro (r. 11), ved. la nota seguente. Se si conserva la lezione vulgata περὶ Πινδάρου, il senso della frase è che Minnisco (o altri più tardi) giudicò male la mimica di questo attore Pindaro, come male si giudicava quella di Callippide; ma l'aggiunta di questo secondo rilievo riguardante l'ignoto Pindaro mi pare che, dopo il primo rilievo riguardante Callippide, risulti piuttosto insignificante per sé stessa; invece l'espressione adoperata nella frase (τοιαύτη δὲ δόξα... ἦν) è variata rispetto alla precedente a cui si riferisce (... ὡς καὶ οἱ πρότερον... ᾤοντο), e sembra adatta a introdurre una notizia di rilievo, come potrebbe essere appunto un giudizio sul grande poeta e musicista tebano, e tanto più un giudizio da lui stesso espresso in materia di esecuzione musicale. Dal punto di vista formale c'è da notare inoltre la corrispondenza dei due καὶ: nella prima frase non se ne giustifica la presenza in καὶ οἱ πρότερον, se a questo καὶ non risponde l'altro καὶ nella seconda; ma tale corrispondenza non è affatto perspicua se si legge καὶ περὶ Πινδάρου, cioè se si tratta di un giudizio intorno a qualcuno (περί) invece di un giudizio da parte di qualcuno (παρά); infatti nella prima frase è espresso il giudizio che viene da parte di qualcuno, che sono appunto οἱ πρότερον.

11. παρὰ Πινδάρου: di Pindaro e della lirica corale qui si parla a buon diritto, come di lirica corale già si parlava nel paragrafo precedente (rr. 6-7). Infatti, sia nel paragrafo precedente sia in questo, la questione non riguarda le parole di un carme lirico; si tratta invece della maniera o dello stile di una « esecuzione » di poesia lirica, cantata e ballata da un coro istruito dal corifeo. Si può pensare soprattutto ad alcuni generi di lirica, come i ditirambi, o meglio ancora agli iporchemi dello stesso Pindaro, di cui un frammento è citato da Plutarco (*Quaestiones convivales* IX 15, 2): il commento di Plutarco è istruttivo per la caratterizzazione degli *Iporchemi* pindarici, e in particolare per le annotazioni relative al rapporto fra poesia e danza, fra testo ed esecuzione, in quanto le parole del testo e la mimica del coro sono mimesi entrambe; l'imitazione verbale e figurata coincidono fra loro (ved. « Riv. Fil. Class. » 1962, p. 38). Leggendo παρὰ Πινδάρου, avremmo qui una interessante testimonianza di storia artistica: Pindaro avrebbe già

espresso a suo tempo una condanna della eccessiva mimica nelle esecuzioni corali, ed anche dal suo giudizio (καὶ παρὰ Πινδάρου) era derivato il giudizio di altri, fra cui Minnisco, sulle scimmiotterie gradite alla nuova moda degli attori giovani. Purtroppo la lezione da me proposta rimane incerta, anche se lo scambio di περὶ con παρὰ è frequente nella trasmissione manoscritta dei testi greci; per rendere plausibile la congettura, dovremmo potere indicare in un'altra fonte, o in qualche verso di Pindaro, una convalida alla notizia che risulta dalla congettura di παρὰ al posto di περί. La lezione dei codici è περὶ Πινδάρου; allora il testo dice che « lo stesso giudizio si dava anche intorno a Pindaro », quindi i commentatori ritengono che si tratti di un ignoto attore di tal nome, menzionato qui in serie con Callippide; ma ved. la nota precedente. Quanto a Z, la resa latina del Tkatsch (vol. I, p. 283: *et constabat dogma de Pindaro*) appare ambigua; la preposizione araba qui usata è *min* (= ἀπό, *ex*), quindi sarà forse *et constitit dogma ex Pindaro*.

18. ὅπερ ἔτι: il testo è incerto, e la lezione qui accolta comporta l'ipotesi che questo Sosistrato, di cui non abbiamo nessuna notizia, fosse contemporaneo di A. (ὅπερ ἔτι scil. ποιεῖ); il cantore Mnesiteo, di cui pure non abbiamo notizie, era anteriore (ὅπερ ἐποίει). Fra le varie congetture che lo svarione del testo tràdito (ὅπερ ἐστί) ha sollecitato, la correzione ὅπερ ἔτι richiede un minimo intervento e istituisce un facile collegamento con l'inciso che segue (ὅπερ ἐποίει); ma non perciò può ritenersi giusta formalmente. Quanto al concetto che si esplicita in ἔτι come avverbio temporale, è possibile fare un richiamo a *Rhet.* III 1, 1404a 20-39: ivi A. discute di recitazione (ὑπόκρισις) e di gesticolazione (κινῆσαι, ved. qui r. 5 κινοῦντα e r. 19 κίνησις), e dice che le maniere alquanto caricate del porgere oratorio furono promosse dai poeti per primi, dato che per sé stessa la poesia è mimesi in virtù del linguaggio (τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματά ἐστιν); e così si formò l'arte della ῥαψῳδία e della ὑπόκρισις, cioè l'arte del rapsodo omerico e dell'attore teatrale; quanto all'oratoria, lo stile da principio fu poetico, come quello di Gorgia (e richiedeva quindi la κίνησις); ancora adesso, nota A., c'è chi gradisce tale stile (καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδεύτων τοὺς τοιούτους οἴονται διαλέγεσθαι κάλλιστα, « e ancora adesso la gente rozza crede che gli oratori di quel tipo parlino divinamente »); invece il gusto è cambiato; e come i poeti tragici abbandonarono il tetrametro per il trimetro giambico (ved. il motivo qui in 4,7) così anche per il linguaggio hanno ormai preferito i moduli della lingua più comune (ved. qui 22,7); ugualmente hanno fatto i poeti epici, cioè quelli che ancor oggi compongono esametri (καὶ ἔτι νῦν οἱ τὰ ἑξάμετρα ποιοῦντες); e A. conclude: « Quindi è ridicolo seguire l'esempio dei poeti, quando loro stessi non usano più

quello stile », διὸ γελοῖον μιμεῖσθαι τούτους, οἳ αὐτοὶ οὐκέτι χρῶνται ἐκείνῳ τῷ τρόπῳ.

22. ἄνευ κινήσεως: il concetto concorda con il passo della *Retorica* citato nella nota precedente; non occorre la gesticolazione, come non occorre l'esecuzione scenica per valutare la poesia di un dramma.

29. εἰ καί: « anche se », è un modulo frequente dell'*usus* aristotelico. La lezione vulgata εἶτα καὶ non è accettabile, perché il concetto qui espresso è già stato addotto al r. 22 come argomento a favore della tragedia, e non può essere di nuovo addotto come tale (εἶτα « inoltre »), ma solo come un riferimento al già detto. Per il valore del nesso εἰ καί cfr. 13,5,41 (e per esempio *de coel.* 298b 18 εἰ καὶ τἄλλα λέγουσι καλῶς «se anche dicono bene nel resto »).

33. θείη: nel senso di « mettere in scena ». La ripetizione θείη θείη del codice parigino (un solo θείη nel riccardiano) può essere erronea, ma la sconcordanza fra il maschile τὸν Οἰδίπουν e il neutro τὸ Σοφοκλέους (in entrambi i testimoni) è molto curiosa e reclama un intervento congetturale sul testo. La vulgata ha preferito τὸν Οἰδίπουν θείη τὸ‹ν› Σοφοκλέους. La mia soluzione comporta invece il supplemento di un δὲ con il secondo θείη.

36. γίγνονται: si ripete qui il concetto di 23,3,24-6, dove era addotto il poema ciclico della *Ilias parva* come esempio di una struttura epica risultante dalla giustapposizione di molti argomenti diversi, mentre i due poemi omerici presentano una struttura assolutamente unitaria. Là era detto: ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία ποιεῖται ἑκατέρας. Perciò non è possibile che ora qui, ai rr. 39-40, sia attribuita all'*Iliade* di Omero una struttura plurima di composizione, da cui πλείους τραγῳδίαι γίγνονται. L'esempio qui addotto (r. 39) di una mimesi composta di svariate azioni, οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη, non può essere offerto dall'*Iliade*, come apparirebbe dal testo vulgato, ὥσπερ ἡ Ἰλιάς (r. 40); deve essere invece il poema ciclico; di qui la necessità del supplemento ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ‹ἡ μικρά›, giustificato dall'omoteleuto nella parola Ἰλιάς.

40-41. τοιαῦτα μέρη: cioè parti eterogenee, che però sono introdotte nella trama dell'*Iliade* come sviluppi episodici, e quindi non costituiscono una somma di differenti azioni nella struttura unitaria del poema; questo resta sempre unitario, anche se è πολύμυθον (18,5,27), perché corrisponde alla natura del poema che le sue parti episodiche (τὰ μέρη: 18,5,28) raggiungano una conveniente dimensione (τὸ πρέπον μέγεθος) proporzionata all'ampiezza del lungo e variato racconto epico (διὰ τὸ μῆκος); è proprio dell'epopea raggiungere tale ampiezza (17,5,31 μηκύνεται) mediante la appropriata diffusione (17,4,28 οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια) delle singole

parti o episodi. Invece la *Ilias parva* è πολυμερής (23,3,23), cioè i μέρη di un poema ciclico costituiscono una somma di racconti distinti. L'impiego di tali termini, in cui le parole μέρη oppure ἐπεισόδια hanno differenti valori, e magari apparentemente opposti, non può far sì che si confondano i concetti, perché questi sono limpidissimi e più volte ribaditi nella trattazione; ved. in particolare il cap. 8, e inoltre il brevissimo sunto dell'*Odissea*, che si conclude con queste parole in 17,5,37-38: τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ'ἄλλα ἐπεισόδια. Gli « episodi » sono gli sviluppi della trama (come gli « episodi » di una tragedia: cap. 12, e cfr. 17,5,30), e in tali sviluppi sono compresi i « brani » (μέρη) che non appartengono alla sostanza del racconto, ma possono essere anche desunti da saghe diverse e introdotti occasionalmente nel racconto; ved. 8,2 e le note a 9,5,39; 23,3,20. Per esempio nell'*Odissea* tutta la parte degli « apologhi » nei libri IX-XII, cioè i racconti delle avventure di Ulisse anteriori alla trama del poema, sono parti eterogenee rispetto alla vera trama; questa ha il suo inizio (ἀρχή) dal momento del ritorno di Ulisse in patria decretato da Zeus nel primo libro del poema; perciò A. dice (r. 41) che l'*Odissea* in particolare, cioè più dell'*Iliade*, deve la sua estensione proprio a tali parti (τοιαῦτα μέρη): κατ' αὐτὰ ἔχει μέγεθος. Sono parti « episodiche » nell'*Odissea* anche le memorie di Nestore e di Menelao nei libri III e IV, e il racconto della caccia al cinghiale, per cui ved. la nota a 8,2,11.

45. ἔργῳ: l'effetto della poesia è di produrre piacere (ἡδονὴν ποιεῖν) nel senso già definito (τὴν εἰρημένην) sia in generale (4,1-2) sia con particolare riguardo alla tragedia (14,2). Ora qui si dice che la tragedia raggiunge tale effetto meglio dell'epopea; e questo argomento, che in favore della tragedia qui si aggiunge (καὶ ἔτι, r. 44), si ricollega ai precedenti argomenti dei § 4-6, ma più propriamente all'argomento del § 6, cioè la questione degli « episodi » e delle parti eterogenee. Infatti l'epopea si dilunga in episodi (17,5; 23,3, 21), che producono diletto di vario genere; invece la tragedia concentra l'azione su quei patimenti e sciagure che destano nel lettore i sentimenti della commiserazione e del terrore; sono queste emozioni a produrre l'effetto del piacere catartico; ved. le note a 6,2.

47. τέλους; il fine della poesia è di produrre la mimesi, ved. al r.31 τὸ τέλος τῆς μιμήσεως. Ma ora il termine è usato in senso più generale: non tanto il fine immanente, quanto lo scopo generale, che comprende anche l'effetto (ἔργον) del piacere catartico.

48. περὶ μὲν οὖν... : questo μὲν anticipa, e richiede necessariamente, il δὲ dell'ultima frase (r.51), che è pertanto autentica e deve essere accolta nel testo. Tale frase, che annuncia il seguito della trattazione relativo a giambi e commedia (cfr. 6,1), per un ovvio motivo era stata omessa nel capostipite del codice parigino A e del suo gemello Y, ma si è conservata nell'altro filone della tradizione,

cioè nel codice riccardiano B. Nel codice B, benché la pagina sia guasta da una tarlatura in questo punto, sono di lettura certissima le parole περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῳδίας, e solo è incerta l'ultima parola, che mi pare (per lo spazio consentito, il sicuro φ, e la traccia abbastanza buona di ε, molto incerta di ξ) debba leggersi ἐφεξῆς. Con la struttura dell'intero periodo περὶ μὲν οὖν ... εἰρήσθω τοσαῦτα, περὶ δὲ ... ἐφεξῆς, si riscontra una coincidenza verbale in *Rhet.* II 14-15, dove viene indicato, fra i due capitoli, il passaggio da un argomento ad un altro affine: περὶ μὲν οὖν νεότητος ... εἰρήσθω τοσαῦτα, περὶ δὲ τῶν ἀπὸ τύχης ... λέγωμεν ἐφεξῆς. Si veda anche 13,1,3: ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις.

49. τῶν εἰδῶν: dal contesto, che è parallelo alla frase iniziale del trattato, risulta in maniera esplicita che gli εἴδη non sono «generi letterari» come tragedia ed epopea; ved. le note a 1,1,1.

51. ἐφεξῆς: l'esistenza di un secondo libro della *Poetica*, per noi perduto, è testimoniata da altre fonti (specialmente Diogene Laerzio V 24). Un rimando interno, che preannuncia la trattazione della commedia, si trova in 6,1. Da questo rimando interno è forse indipendente l'*explicit* che si legge alla fine della traduzione latina di Guglielmo di Morbeca (in una delle due copie superstiti di Y): *primus Aristotilis de arte poetica liber explicit.* Per una discussione intorno al ridicolo e alle specie del ridicolo, lo stesso A. rimanda alla trattazione relativa all'arte poetica in *Rhet.* I 11, 1371b 35 e III 18, 1419b 6: εἴρηται πόσα εἴδη γελοίων ἐστὶν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς; il che può riferirsi ai libri della *Poetica* o al *Dialogo sui poeti*, o probabilmente ad entrambe le opere. In *Rhet.* III 2, 1405a 3 si legge un analogo rimando, nella medesima forma (εἴρηται ... ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς), a proposito della metafora e sue specie; e ciò trova sufficiente riscontro qui, nel primo libro, in 21,3-4 e poi in 22,1-2 e 6-7. Ad analoga trattazione contenuta nel libro secondo potrebbe essere riportata la citazione di un anonimo scritto grammaticale, *Anecdota* di Bekker p. 101, 32: 'Αριστοτέλης περὶ ποιητικῆς «τὸ δὲ πάντων κυντότατον». Da tale citazione attribuita ad A. si potrebbe dedurre che l'esame dell'espressione citata ricorresse nel contesto di una trattazione sul ridicolo e sulla metafora. Più incerta è la citazione dalla *Poetica* che si legge in un commentatore aristotelico, Simplicio, *in Categorias* 36,13 a proposito di sinonimi. Simplicio annota che A. trattava dei sinonimi nella *Poetica*, e porta anche l'esempio discusso da A., λώπιον καὶ ἱμάτιον (aggiunge o precisa καὶ τὸ φᾶρος). Dice così: ὁ 'Αριστοτέλης ἐν τῷ περὶ ποιητικῆς συνώνυμα εἶπεν εἶναι, ὧν πλείω μὲν τὰ ὀνόματα λόγος δὲ ὁ αὐτός, οἷα δή ἐστι τὰ πολυώνυμα, τό τε λώπιον καὶ ἱμάτιον καὶ τὸ φᾶρος («A. nel libro *della Poetica* disse che si hanno sinonimi quando le designazioni sono varie ma il concetto è il medesimo; tali sono appunto i polionimi, per esempio veste e mantello, come soprabito»).

L'esempio di λώπιον e ἱμάτιον come sinonimi ricorre frequentemente in A., quando spiega i concetti di unico o identico, così nella *Physica* (I 2, 185b 20; III 3, 202b 13) come nei *Topica* (I 7, 103a 10 e 27; VI 11, 149a 4 sgg.; *Sophistici elenchi* 6, 168a 30); coincidenza verbale con la citazione di Simplicio si ha in *Metaph.* III 4, 1006b 26 (più ancora in *Categoriæ* 1, 1a 7, ma qui l'esempio è diverso): τοῦτο γὰρ σημαίνει τὸ εἶναι ἕν, τὸ ὡς λώπιον καὶ ἱμάτιον, εἰ ὁ λόγος εἷς (« quando il concetto verbale è unico, come veste e mantello, questo significa essere uno »). Forse erronea, infine, è una citazione della *Poetica* che ricorre presso un altro commentatore, Filopono (al *de an.*, p. 269 Hayduck: ἐν τῇ ποιητικῇ καὶ ἐν τῇ περὶ γενέσεως εἶπεν), a proposito dei due aspetti del τέλος, τὸ μὲν οὗ ἕνεκα, τὸ δὲ ᾧ; il che può riferirsi in realtà all'*Etica Nicomachea* (come appare da un altro commento allo stesso luogo del *de anima*) e può riferirsi anche a un'opera fisica (*de physica auscultatione* II 2, 194a 35).

APPENDICI

IL PIACERE DELLA MIMESI CATARTICA

Nel libro ottavo della *Politica*, dedicato all'educazione dei giovani, si pone anche il problema della funzione che ha la musica nella società. E con la musica, molto brevemente, la poesia: difatti, a proposito della « catarsi musicale », Aristotele rimanda alla migliore illustrazione che farà del concetto di catarsi in altra occasione, con riguardo alla poesia, mentre ora vuole darne soltanto una sommaria notizia. Quindi spiega brevemente, nel contesto, quale sia il meccanismo della catarsi; solo che il passo, a quanto risulta da recenti interpretazioni, forse non viene inteso esattamente per quanto riguarda l'articolazione degli argomenti svolti e il preciso significato di certi termini tecnici. Occorre inoltre ritornare al testo tramandato e vulgato; alcune correzioni accolte nella nuova edizione oxoniense del Ross (1957), in tutto il cap. 7, non sono accettabili; anzi una nota esegetica, inserita nell'apparato (1342a 1 sgg.), mostra bene la difficoltà che ancora si incontra ad intendere con precisione quella famosa pagina.

Seguendo un processo speculativo che gli è abituale, Aristotele pone dapprima il problema di ciò che è la musica nella società umana, e lo discute variamente già nel cap. 3 e poi nei capp. 5 e 6, con molte osservazioni e rilievi. Fra l'altro rifiuta di considerare la musica come un semplice gioco; la valuta come un divertimento (παιδιά), necessario per la cura delle fatiche e dei sacrifizi, ma specialmente come un mezzo inteso all'istruzione (παιδεία) e alla migliore condotta della vita (διαγωγή). Accenna anche alle differenti qualità tecniche delle varie tonalità musicali (armonia dorica, mixolidia, frigia) e dei vari strumenti musicali, a fiato e a percussione (cap. 6).

Quindi giunge, nell'ultimo capitolo dell'opera (cap. 7), a stringere in una densa pagina le fila della precedente discussione, formulando il problema e la soluzione nella maniera che gli appare definitiva ed essenziale; qui non si parla più di παιδιά, ma s'introduce e si spiega, accanto a παιδεία e διαγωγή, il concetto di κάθαρσις. Questa parola era già stata usata di sfuggita nel cap. 6, 1341a 23, in rapporto alla strumentazione dei clarinetti[1]:

> non bisogna ricorrere ai clarinetti per l'istruzione, né ad uno strumento musicale come la chitarra, od altro che sia di questo genere[2], bensì a quelli che faranno buoni uditori, partecipi dell'istruzione musicale e dell'altra in genere. Il clarinetto non è neppure uno strumento di tipo etopoietico, ma piuttosto orgiastico, e quindi si deve impiegarlo in quelle circostanze in cui lo spettacolo è in grado di produrre « catarsi » piuttosto che « apprendimento ». Si aggiunga che contro l'istruzione il clarinetto presenta anche questo inconveniente, che il suonare uno strumento a fiato esclude di poter impiegare le parole.

Del cap. 7 riporto ora una traduzione, che è suddivisa in paragrafi per la migliore evidenza del pensiero, e che ritengo esatta, nonché letterale per quanto è possibile. Debbo subito avvertire di avere introdotto fra parentesi, nel par. 4, un inciso che non c'è nel testo: [« come effetto della poesia »]; ma il riferimento alla poesia, e precisamente alla tragedia, risulta bene e quasi ovvio dal contesto, in cui si parla di ἔλεος καὶ φόβος, « commiserazione e terrore », in relazione al concetto di catarsi: è una nozione basilare della *Poetica* (6,2) ed ovvia per gli uditori di allora, ma deve essere resa esplicita per i lettori di oggi. Quindi nel par. 5 un rapporto è istituito non fra la musica catartica e le armonie musicali (come qualcuno ha creduto), sibbene fra « musica catartica » (che è quella « prammatica » oltre l'« orgiastica ») e la « poesia catartica », che è la mimesi poetica e in particolare la mimesi drammatica.

[1] Si veda *Poet.*, 1,2,8-9 con le relative note di commento.

[2] Poco più avanti (*Pol.* VIII 6,1341a 40) ne sono nominati alcuni di antica tradizione (πολλὰ τῶν ὀργάνων τῶν παλαιῶν), e sono strumenti di « batteria », come noi diremmo, che richiedono una tecnica meccanica, un'esperienza manuale: πηκτίδες καὶ βάρβιτοι καὶ τὰ πρὸς ἡδονὴν συντείνοντα τοῖς ἀκούουσι τῶν χρωμένων, ἑπτάγωνα καὶ τρίγωνα καὶ σαμβῦκαι καὶ πάντα τὰ δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης.

Anche l'inciso che ho aggiunto fra parentesi nel par. 6 serve soltanto a rendere esplicito il significato che è implicito nel testo.

Quanto alle tre classi di μέλη, traduco ἠθικά con musiche « educative » o « formative », e πρακτικά con « prammatiche » o « descrittive », perché il dire « etiche » e « fattive » (tanto peggio « pratiche ») mancherebbe di comprensibilità in italiano. Così ἐνθουσιαστικά sono le musiche « orgiastiche » (e non « ispirate », come qualcuno ha tradotto). Poi κάθαρσις si dovrà rendere con « liberazione » quando ha significato psichico (liberazione dagli eccessi passionali), senza alcuna sfumatura morale o religiosa o intellettualistica; ma « liberazione corporale » nel significato medico (e in questo secondo significato andrebbe bene « purgamento » o « purga », meno bene nel primo). Neppure è facile, nel par. 2, rendere i termini di διαγωγή, ἄνεσις, ἀνάπαυσις τῆς συντονίας, che qui rivestono un significato specifico: « condotta dell'esistenza » (comportamento), « rilassamento (psichico) », « cessazione dell'eccitamento (fisiologico) »; si stempera invece ogni rilievo concettuale, se quei tre termini si traducono con « ricreazione », « distrazione », « riposo »[1]. Ormai la nozione della παιδιά non compare più, perché i valori specifici del « divertimento », che sono la « distensione » e il « piacere », vengono considerati a un livello superiore e restano variamente assorbiti nei concetti di παιδεία, κάθαρσις, διαγωγή[2].

Aristotele, *Politica* VIII, cap. 7:

1. (Dopo gli strumenti musicali) restano ancora da esaminare armonie e ritmi. Dobbiamo considerare se servono per l'istruzione tutte le armonie e tutti i ritmi, o se invece bisogna fare una distin-

[1] Mi riferisco in particolare, ma non soltanto, all'opera di Henri Jeanmaire, *Dionisо* (1951), nella traduzione italiana (Torino 1972), pp. 316-17. In qualche equivoco più sostanziale mi sembra incorra l'autore, ibid., pp. 315-6 e 318.

[2] Specialmente *Pol.* VIII 5, 1340a 1-2; già in 1339b 11 sgg. i termini di παιδιά e di διαγωγή sono nettamente distinti. È una distinzione fondamentale per intendere tutto il contesto (ved. E. Bignami, *La catarsi tragica in A.*, in « Rivista di filosofia neo-scolastica », 1926, fasc. 2, p. 13 sgg.; meno bene p. 14, nt. 1, poi ibid., fasc. 4, p. 6, nt. 2). La διαγωγή è certamente un modo di passare il tempo, ma è ben altro che un « passatempo » nel senso di « trastullo » (διατριβή, ved. *Pol.* 1339a 16-31); corrisponde piuttosto al nostro concetto di « tempo libero », σχολή, ossia un tempo non impegnato da occupazione di lavoro pratico o manuale (ἀσχολία, mancanza di tempo libero = lavoro).

zione; e poi se dovremo stabilire, per chi attende all'istruzione, la medesima demarcazione che si pone a tutti, o se un'altra se ne deve indicare come terza demarcazione [ved. par. 9]. Sta di fatto che la musica risulta costituita di melodie e ritmi; quindi bisogna conoscere quale potere possiedano l'uno e l'altro di questi fattori ai fini dell'istruzione, e se la musica melodica è da preferire, piuttosto che quella molto ritmata. Intorno a questi argomenti ritengo che discutano ampiamente e bene alcuni musicologi moderni, e quei filosofi che sono esperti dell'istruzione musicale; quindi lasciamo a chi vuole di perseguire presso di loro la ricerca minuziosa di ogni particolare, ed ora facciamone soltanto un'esposizione normativa, limitata a indicare i concetti fondamentali.

2. Per le musiche accettiamo dunque la classificazione esposta da alcuni filosofi, che le distinguono in « educative », « prammatiche », « orgiastiche », ed assegnano ad ogni settore quelle armonie musicali che per la loro specifica natura convengono a ciascuna di queste classi. Perciò sosteniamo che non si coltiva la musica per una sola utilità che possa arrecare, ma per diversi motivi: prima per l'« istruzione »; ed anche la « liberazione », che ora dirò semplicemente in che cosa consista, ma tornerò a chiarire meglio il concetto di liberazione quando trattiamo della poesia; e in terzo luogo per la condotta della vita, nel senso di un « rilassamento », fino al cessare della tensione. Quindi risulta conveniente impiegare tutte le armonie, ma non tutte impiegarle nello stesso modo: per l'istruzione servono quelle veramente educative, e invece si ascoltano, nell'esecuzione fatta da altri, le musiche « prammatiche » ed « orgiastiche ».

3. Ora, un'emozione che nell'animo di alcuni uomini fa presa fortemente, questa sussiste in tutti, anche se è diversa per minore o maggiore intensità: dico « pietà e paura », e d'altra parte uno stato d'orgasmo. C'è chi è posseduto da questo impulso; ma noi vediamo che questi, quando sentono le musiche adatte ad incantare l'animo, allora si acquetano per effetto di quelle musiche vigorose, come se avessero fatto una cura per « liberare » il corpo.

4. Ebbene, è proprio questo che prova [come effetto della poesia] chi è proclive alla pietà e alla paura e in genere alle « emozioni »; e gli altri lo provano nella misura in cui tali emozioni colpiscono ciascuno; e tutti quindi dovranno trarne una « liberazione », e sentirne un sollievo accompagnato da « piacere ».

5. Nella stessa maniera, anche le musiche « liberatrici » comportano un « godimento » che non è affatto nocivo per gli uomini.

6. Quindi a tali armonie e a tali musiche bisogna assegnare i concertisti che danno spettacoli musicali; difatti il pubblico è di due specie: c'è lo spettatore civile ed istruito [che ritrae dalla musica prammatica il piacere che gli conviene], e c'è il pubblico

volgare, composto di meccanici e lavoranti e simili, ma anche a questi si debbono dare esibizioni e spettacoli per il loro sollievo. E come in loro è distorto l'animo dalla sua vera natura, così sono anche deformazioni, nelle armonie e nella musica, le composizioni eccitate e cromatizzate; ma a ciascuno procura piacere ciò che corrisponde alla sua propria natura. Quindi ai concertisti bisogna dare la facoltà di impiegare un tale genere di musica per un tale spettatore.

7. Per l'istruzione, invece, si debbono impiegare, come ho detto [cap. 6], le musiche educative e le armonie corrispondenti. È tale l'armonia dorica, come abbiamo detto prima; ma se ne deve ammettere qualche altra, che ci sia consigliata da chi ha esperienza di indagine filosofica e di istruzione musicale. Invece non fa bene Socrate, nella *Repubblica* [Platone, *Rep.* III 399a 4], a lasciare insieme alla dorica soltanto l'armonia frigia, pur escludendo il clarinetto come strumento [ibid., 399d 3]. Ma il tono frigio, fra le armonie, ha il medesimo potere che ha il clarinetto fra gli strumenti; entrambi sono eccitanti e passionali, e la poesia lo dimostra. Ogni frenesia bacchica, e ogni altro commovimento del genere, trovano speciale espressione nei clarinetti, fra tutti gli strumenti, e trovano adatta corrispondenza nelle musiche di tono frigio, fra le armonie; così è frigio il ditirambo, a quanto risulta per concorde giudizio. E molto prove ne riferiscono gli intenditori: fra l'altro, che Filosseno aveva messo mano a comporre il ditirambo dei *Misi* nel tono dorico, e non ne veniva a capo; ma poi, sospinto dalla natura stessa dell'opera, finì per ricadere nel tono frigio che era l'armonia adatta.

8. Tutti concordano, d'altra parte, che la musica di tono dorico è molto ben squadrata, e ha soprattutto qualità virile. Se poi fra gli estremi noi apprezziamo il giusto mezzo, e l'armonia dorica ha proprio questa natura rispetto alle altre, è evidente che ai giovani conviene meglio di essere istruiti con le armonie doriche.

9. I due traguardi generalmente considerati sono il possibile e il conveniente, in questo senso, che ognuno può meglio occuparsi di ciò che gli compete e gli si adatta. Inoltre questi termini sono definiti dall'età: chi è infiacchito dagli anni non trova agevole cantare le armonie eccitate, ma la natura suggerisce per i vecchi quelle rilassate. Quindi è giusta anche questa critica che alcuni musicologi muovono a Socrate, perché ai fini dell'istruzione rifiutava le armonie rilassate [Platone, *Rep.* III 398d 6-10] giudicandole inebbrianti, e non alla stregua del potere che ha l'ebbrezza, dato che l'ebbrezza rende piuttosto frenetici, ma proprio le giudicava fiacche. Perciò si debbono adoperare tali armonie e tali musiche anche in riguardo alla futura età degli anziani; inoltre si può ammettere qualche altra armonia consimile, perché è in

grado di offrire insieme raffinatezza ed istruzione: l'armonia lidia, per esempio, appare di esserne in grado benissimo. È chiaro che sono tre questi termini da porre per l'istruzione, e cioè anche il mediano oltrei l possibile e il conveniente.

L'argomento di questo cap. 7, come si vede, è l'educazione musicale come istruzione tecnica (παιδεία) per l'esecuzione diretta del μέλος (musica e parole). In questo argomento generale si trova inserita la discussione dei paragrafi 2-6, che qui ci interessano, e di cui ripeto il testo:

2. ἐπεὶ δὲ διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιροῦσί τινες ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικά, τὰ δὲ πρακτικά, τὰ δ'ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, καὶ τῶν ἁρμονιῶν τὴν φύσιν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν ἄλλην πρὸς ἄλλο μέρος τιθέασι, φαμὲν δ'οὐ μιᾶς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν, ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν· καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν, καὶ καθάρσεως· τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δ'ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον· τρίτον δὲ πρὸς διαγωγήν, πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν· φανερὸν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἄλλων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς.

3. ὃ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχὰς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἧττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος· ἔτι δ'ἐνθουσιασμός, καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ'ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

4. ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, τοὺς δ'ἄλλους καθ'ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ, καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ'ἡδονῆς.

5. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις.

6. διὸ ταῖς μὲν τοιαύταις ἁρμονίαις καὶ τοῖς τοιούτοις μέλεσι θετέον τοὺς τὴν θεατρικὴν μουσικὴν μεταχειριζομένους ἀγωνιστάς· ἐπεὶ δ'ὁ θεατὴς διττός, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος, ἀποδοτέον ἀγῶνας καὶ θεωρίας καὶ τοῖς τοιούτοις πρὸς ἀνάπαυσιν, εἰσὶ δὲ ὥσπερ αὐτῶν αἱ ψυχαὶ παρεστραμμέναι τῆς κατὰ φύσιν ἕξεως, οὕτω καὶ τῶν ἁρμονιῶν παρεκβάσεις εἰσὶ καὶ τῶν μελῶν τὰ σύντονα καὶ παρακεχρωσμένα, ποιεῖ δὲ τὴν ἡδονὴν ἑκάστοις τὸ κατὰ φύσιν οἰκεῖον. διόπερ ἀποδοτέον ἐξουσίαν τοῖς ἀγωνιζομένοις πρὸς τὸν θεατὴν τὸν τοιοῦτον τοιούτῳ τινὶ χρῆσθαι τῷ γένει τῆς μουσικῆς.

Nel par. 2 sono elencati i tre tipi di musica (e le corrispondenti armonie), e poi, lasciata da parte la musica educativa, che serve all'istruzione e viene eseguita direttamente, l'attenzione si concentra sugli altri due tipi di musica: descrittiva e orgiastica, cioè musiche che svolgono la loro funzione in quanto siano ascoltate (πρὸς ἀκρόασιν), e non eseguite o cantate personalmente; e queste sono entrambe, anche se in diversa maniera, le musiche catartiche nominate nel par. 5, τὰ μέλη τὰ καθαρτικά (così dice e deve dire il testo, non πρακτικά, come vorrebbe la congettura del Sauppe accolta dal Ross).

Si noti poi che, nel par. 2, Aristotele dice di voler fare « ora » un accenno a ciò che egli intende per catarsi (τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν); alle parole νῦν μὲν ἁπλῶς va sottinteso ἐροῦμεν, messo alla fine della frase: νῦν ... ἁπλῶς ... ἐροῦμεν. E difatti, nel par. 4, spiega brevemente il concetto e il meccanismo della catarsi; e poiché ha detto nel par. 2 che tale concetto è pertinente all'indagine sulla poesia, lo spiega appunto con riferimento alla tragedia, nel par. 4 (dopo di che, nel par. 5, ritorna alla musica). Che lo spieghi con riferimento alla tragedia, risulta dalla menzione di ἔλεος καὶ φόβος, « commiserazione e terrore », che sono le « emozioni » tipiche della sintassi tragica (ved. *Poet.* 6,2,6 ecc.).

Per spiegare il meccanismo della catarsi, Aristotele parte – come al solito – da ciò che è più noto e a conoscenza di tutti: ὁρῶμεν, dice nel par. 3, « noi possiamo constatare ». Qui, dopo avere accennato al diverso grado di passionalità che è latente in tutti gli uomini, e alle emozioni della paura e del terrore che la tragedia suscita per la natura stessa del racconto tragico, Aristotele adduce il caso limite di una tensione psichica eccezionale, uno stato d'animo parossistico (ἐνθουσιασμός), con manifesto riferimento ai rituali misterici degli ὄργια e quindi ai μέλη ἐξοργιάζοντα τὴν ψυχήν. Un invasato non potrebbe egli stesso eseguire le musiche che gli giovano, ma ascolta quelle musiche ossessive, τὰ ἱερὰ μέλη, e noi ne vediamo l'effetto: l'orgasmo parossistico sbollisce, e l'invasato si acqueta (ὁρῶμεν ... καθισταμένους), come se un medico avesse purgato il suo corpo da umori maligni: ὥσπερ ἰατρείας ... καὶ καθάρσεως (è un'endiadi). Come queste musiche di tipo orgiastico servono a ricomporre una tensione isterica (ἐνθουσιασμός) da cui alcuni uomini possono essere posseduti,

così per la massa degli uomini plebei (come spiegherà il par. 6) sono utili le musiche del tipo orgiastico (ἐνθουσιαστικά) perché soddisfano i loro istinti latenti.

Aristotele dunque parte (par. 3) da ciò che è più noto: una cura medica purgativa, e la distensione psichica di un invasato. Ma tutti gli uomini sono soggetti a varie forme di emozioni, come ἔλεος e φόβος; la passionalità è latente in tutti, e quindi ha bisogno in tutti di essere opportunamente regolata. Un elenco di emozioni (πάθη), che deviano l'animo dal retto giudizio e dalla equilibrata valutazione di vicende umane, si trova nell'*Etica* e anche nel secondo libro della *Retorica*: Aristotele descrive ogni singolo πάθος e il suo contrario: iracondia e accidia, *pietà* e dispregio, *paura* e audacia, tenerezza e odio. La virtù sta nel giusto mezzo; e la cura sarà necessaria per ogni uomo comune, normale, cioè per tutti gli uomini. Qui dunque interviene, per il benessere sociale, la catarsi poetica, o quella musicale; di qui il valore sociale e la funzione pratica della poesia e della musica, anche a prescindere dalla παιδεία come conoscenza (μάθησις, apprendimento) e dalla διαγωγὴ come guida alla quiete psichica (ἀνάπαυσις, par. 6).

Il par. 4 è essenziale: ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν κτλ. « Ebbene, questo stesso sollievo dalla tensione psichica debbono necessariamente provare (assistendo a una tragedia) quelli che sono proclivi alla commiserazione, o facili a spaventarsi, o in generale soggetti alle emozioni ». Provano la stessa sensazione, cioè quella di uscire da una cura medica, come è detto nella frase precedente (par. 3): ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως. E quindi accade a loro di sentirsi purgati, liberati dagli umori cattivi, non del corpo ora, ma dell'animo, e sentirsi sollevati, κουφίζεσθαι, con un senso di piacere, μεθ'ἡδονῆς. Nello stesso modo, ὁμοίως (cap. 5), anche le muse catartiche danno agli uomini un godimento che non è nocivo, χαρὰν ἀβλαβῆ; e ciò viene di seguito spiegato nel par. 6.

Questo è il semplice meccanismo della catarsi. Qui Aristotele lo espone semplicemente (ἁπλῶς, par. 2); dice che così avviene, che così deve avvenire: τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν ... τοὺς παθητικούς. Ma già qui è evidente il suo riferirsi a quelli che sono all'atto pratico, nella comune degli uomini, gli effetti

prodotti da una tragedia. Dunque della tragedia si dà semplicemente una giustificazione psicologica, sul piano realistico. Non c'è altra causa per ammettere la catarsi che l'*observatio* del comportamento umano durante e dopo lo spettacolo teatrale. Il misticismo platonico aveva condannato il teatro nella pretesa di eliminare dall'uomo ogni emotività; il realismo aristotelico pretende solo di dare una regola alle emozioni irrinunciabili dell'animo umano. Platone aveva condannato la mimesi ontologicamente; Aristotele chiarirà nella *Poetica* che la mimesi è un istinto umano inalienabile. Ma già il concetto di mimesi è attivo in questo passo della *Politica*, là dove è detto che il processo della catarsi comincia dall'ἀκρόασις, cioè si costituisce su una alterità, e non nasce dall'interno del paziente.

Occorre la riproduzione imitativa di vicende miserande e terribili perché si producano nello spettatore i sentimenti di pietà e di paura in un grado emozionale. Il nocciolo della teoria artistica di Aristotele, e quindi la sua vera risposta a Platone, sta nell'avere scoperto l'alterità del processo artistico, il poeta e il lettore, come il medico e l'ammalato. Né si deve confondere un fatto con l'imitazione di quel medesimo fatto: questo Aristotele obietta a Platone esplicitamente, sia pure in diverso contesto (*Metaph.* IV 29, 1025a 11): τὸ χωλαίνειν τὸ μιμεῖσθαι λέγων, « Platone chiama zoppicare ciò che invece è imitare uno zoppo ».

La mimesi, che è l'essenza dell'arte, pone l'uomo nella condizione di provare certe emozioni non personalmente, ma attraverso vicende miserevoli e tremende nelle quali non è attore bensì spettatore. Avversità e sciagure personalmente sofferte possono produrre rassegnazione o disperazione, ma non offrire la cura per governare la propria passionalità. Il concetto che rimaneva indistinto nella mistica platonica, la passionalità, per sé stessa condannabile, viene separata da Aristotele mediante la distinzione fra realtà sofferta e sofferenza di una sofferenza rappresentata; di qui l'importanza che assume la mimesi al fine di valutare l'effetto pratico dell'arte. Mimesi e catarsi sono nozioni coordinate fra loro. Non c'è catarsi senza mimesi. Poiché si tratta di catarsi di eccessi passionali, occorre la mimesi per produrre gli stati passionali attraverso la συμπάθεια: questa è funzione specifica di ogni

mimesi per sé stessa, in particolare nella danza e nella musica; la musica è tale da manifestare interamente la propria δύναμις, nella maniera più immediata (cfr. *Poet.* 6,4,17; 26,4,28); ma anche senza la danza e senza la musica delle canzoni, dice A., chiunque assiste a una rappresentazione mimetica partecipa delle passioni raffigurate e vive le medesime emozioni dei personaggi (*Pol.* VIII 5, 1340a 12): ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς, καὶ χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν.

La tragedia, come la commedia sotto altro aspetto, e in diversa misura l'epopea ed ogni altra forma di poesia, che sia tale nel giudizio aristotelico, è mimesi che riproduce un fatto, e perciò suscita emozione, e quindi è catartica. Parallelamente (ὁμοίως, *Pol.* VIII 7, 5) le musiche catartiche sono quelle descrittive, πρακτικὰ μέλη, che esprimono πράγματα, ossia fatti, nella maniera musicale naturalmente, e con le armonie appropriate; producono dunque emozioni, e quindi catarsi accompagnata da piacere. Le armonie catartiche sono (oltre le orgiastiche) le musiche imitative di azioni, « mimetiche »; a questo tipo di musica si accenna anche nella *Poetica* (1,2), là dove si legge che « una buona parte » della musica è mimetica, e poco dopo si chiarisce (1,3,18) in che modo si debba intendere ciò. Questa è la musica catartica; non è tale quella « educativa », gli ἠθικὰ μέλη, in cui si esprimono piuttosto caratteri, ἤθη, e non emozioni, πάθη. Una specie di catarsi invece è prodotta dalla musica orgiastica, ma perché questa serve a placare e sedare l'animo attraverso un processo omeopatico, e non a suscitare emozioni: il processo si svolge in un'altra direzione e in maniera diversa da quella catarsi musicale e poetica, a cui si accompagna una soddisfazione d'ordine spirituale, che nella musica è godimento e gioia (χαρά), nella poesia diletto e piacere (ἡδονή).

Ma si badi bene che si tratta di una soddisfazione di ordine psicologico, e non intellettualistico: non si tratta di una « chiarificazione intellettuale », di una *Aufklärung*[1] derivante dal comprendere meglio, cioè derivante dalla μάθησις che la μίμησις procura (*Poet.* 4, 1). Non c'è dubbio che l'imitazione sia un istinto umano, che procura apprendimento e quindi

[1] Così Leon Golden, *Mimesis and Katharsis*, « Classical Philology » 1969, pp. 145-53.

piacere, secondo Aristotele; tale istinto è l'origine prima della poesia e dell'arte, in quanto mimesi (*Poet.* 4, 1-3); ma la mentalità progressista e illuministica di Aristotele sa distinguere fra origini e sviluppi, fra l'istinto naturale e il perfezionamento della ragione. Ogni μίμησις produce μάθησιν e quindi ἡδονήν, ma la mimesi che realizza la catarsi è quella che è propria della poesia drammatica e della musica pragmatica, costruite dalla tecnica sperimentata dell'uomo. Non è catartica una mimesi che riproduce caratteri, per esempio, ἤθη e non πάθη (ved. *Poet.* 6, 8): una tale mimesi è arte, nel senso di « techne » e noi diremmo « letteratura », ma non è « poesia » (nel nostro senso di espressione lirica). Non è catartica la poesia, per Aristotele, se non riproduce una μίμησις contesta di παθήματα che siano emozionali, cioè destino πάθη nel lettore. Che le nozioni di κάθαρσις e di μάθησις non siano correlative, sibbene opposte, è stato detto chiaramente da Aristotele nel breve passo che abbiamo citato a principio (*Pol.* VIII 6, 1341a 23: ...ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν). Perciò la κάθαρσις di *Poet.* 6,2 non è collegabile con la μάθησις di *Poet.* 4, 1.

La citata pagina della *Politica* mi pare dunque perspicua, sia nell'esposizione tecnica delle tre classi di armonie e della funzione sociale di ciascuna, sia nell'esposizione di quel meccanismo elementare che è la catarsi, intimamente connessa da un lato con la mimesi e dall'altro con il piacere. Forse giova sottolineare che la catarsi non è la mimesi, come il piacere non è la catarsi; si deve dire piuttosto che la catarsi è un effetto (ἔργον) della mimesi, e il piacere è un effetto della catarsi, oltre che della mimesi per sé stessa. Tutto ciò è spiegato nella *Poetica*; né deve stupirci che nella *Poetica* sia nominata una sola volta la catarsi, nell'ultima frase della definizione di tragedia (cap. 6); ma si parla abbondantemente dell'effetto della tragedia, e del piacere, e delle emozioni di pietà e paura. La nozione di catarsi è spesso presente; non se ne parla tuttavia di proposito, e ciò dipende da una ragione che mi pare ormai evidente: infatti la catarsi, che non è il fine teoretico della tragedia, ma solo un effetto, si svolge sul piano psichico, e valorizza la poesia nell'ambito sociale (ossia politico), come la musica; è di ordine psicologico, e non artistico; resta al di fuori oppure ai margini della τέχνη, ossia

della trattazione specifica dell'arte. Se un capitolo sulla poesia fosse stato aggiunto alla *Politica* (πραγματεία πολιτική), una trattazione del concetto di catarsi vi avrebbe avuto la sua sede adatta[1]: vi avremmo trovato la poesia valorizzata in funzione della παιδεία, e della κάθαρσις, e della διαγωγή, come Aristotele ha fatto per la musica nella *Politica*; ma quando volle comporre una τέχνη della poesia, esulava dal progetto ogni considerazione di ordine educativo, etico, sociale[2]. Invece rientra nella trattazione della τέχνη il piacere, perché il piacere è il fine pratico della poesia, cioè lo scopo di questa attività « poietica », che è la poesia (arte « poetica », anche se prossima alle arti o scienze superiori e dianoetiche come la filosofia: *Poet.* 9,2). Nella generale concezione aristotelica delle attività umane, le arti « poietiche » hanno appunto come scopo il piacere e la ricreazione (πρὸς ἡδονήν, πρὸς διαγωγήν), e si distinguono sia dalle scienze superiori (che non servono né al diletto né all'utile) sia dalle arti utilitarie, intese alle necessità della vita, πρὸς τἀναγκαῖα[3].

Nella *Poetica* si parla dunque del piacere piuttosto che della catarsi, perché questa finisce per diventare un elemento del generale concetto del piacere artistico, i cui fattori, prima ancora che l'effetto psichico della catarsi, sono quelli che derivano dalla mimesi, cioè conoscenza del soggetto e apprezzamento dell'espressione, come si legge in *Poet.* 4,1-2: μάθησις e ἀπεργασία, apprendimento e lavorazione.

La parola ἡδονή in alcuni passi della *Poetica* ha significato generico, oppure è connessa con la conoscenza che la mimesi procura agli uomini, e che non è cognizione del particolare, ma nell'arte assurge ad essere conoscenza del generale, ossia del vero (*Poet.* 9,2). Però la nozione di catarsi è operante

[1] La formula ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν, usata da Aristotele nel passo qui sopra addotto (*Pol.* VIII 7,2), ha un isgnificato per sé stesso generico; non rinvia necessariamente a una trattazione concepita in quella stessa forma che la *Poetica* ci presenta.
[2] Ciò risulta in maniera limpida dai criteri che vengono stabiliti in *Poet.* 25,1 per la lettura e il giudizio della poesia; in particolare si esclude che l'arte poetica, considerata in sé, possa essere valutata secondo criteri e interessi e argomentazioni che sono propri della politica: la ὀρθότης della poesia si giudica con un metro diverso da qualunque altra disciplina.
[3] Sulle tre classi delle arti: utilitarie, edonistiche, teoretiche, si veda *Metaph.* I 1, 981b 13-25 (anche X 7), inoltre VIII 2: « le arti e le scienze poietiche sono potenze, perché sono principi di mutamento ... la scienza è potenza in quanto possiede raziocinio ».

quando si parla dell'ἔργον in connessione alla ἡδονή, anzi alla speciale (οἰκεία) ἡδονή che si richiede alla tragedia e all'epopea, e che si procura mediante le emozioni stabilite, pietà e paura. Così dice alla fine (« non un qualunque piacere queste poesie debbono procurare, bensì quello che si è detto »), nel cap. 26, che rimanda espressamente al cap. 14,2 (1453b 11-13): « mediante la mimesi il poeta deve procurare il piacere che deriva dalle emozioni della pietà e della paura ». Dice « mediante la mimesi »: mediante questa si compie la catarsi che le sciagure e i lutti e i patimenti rappresentati comportano (τὴν ... παθημάτων κάθαρσιν), quando sono tali (τῶν τοιούτων) da suscitare nello spettatore le forti emozioni della commiserazione e del terrore. Così dice la definizione di tragedia: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Questa è la tragedia come μίμησις ... δρώντων (*Poet.* 6,2,4): mimesi compiuta dai personaggi che svolgono una πρᾶξις contesta di παθήματα ἐλεεινὰ καὶ φοβερά: una μίμησις παθημάτων che procurano la catarsi e con essa il piacere.

Già Platone aveva fatto l'osservazione che si prova diletto nel vedere raffigurato con arte ciò che nella realtà si detesta o si sfugge; ma ne traeva solo un motivo di scandalo. Aristotele ripete l'osservazione fin dal principio del trattato (4,2), ma su ciò costruisce la teoria: giustifica la mimesi come un istinto naturale, che produce conoscenza per i soggetti raffigurati, e produce piacere per l'esecuzione tecnica (4,2,15-17); e inoltre, attraverso l'alterità del processo artistico, come ho detto sopra, Aristotele giustifica sul piano della realtà psicologica quell'atteggiamento umano di compiacersi del dolore rappresentato nell'arte: la ragione di quel comportamento non è malignità o invidia o volgarità, ma l'opportuna ed istintiva correzione della passionalità di ciascun uomo; questa è la catarsi, e produce piacere. Questa è la ragione dell'arte sul piano sociale, e il piacere che ne deriva è la ragione di quel fascino eterno che suscita la poesia, attirando a sé gli spettatori e i lettori come un bene inalienabile dell'umanità. Anche qui il realismo aristotelico, umanitario e pratico, si oppone all'idealismo platonico.

Bisogna però ricordare che la catarsi è una nozione comune nella cultura greca già prima di Aristotele: anzitutto come terapia somatica, nella medicina ippocratica, ma anche

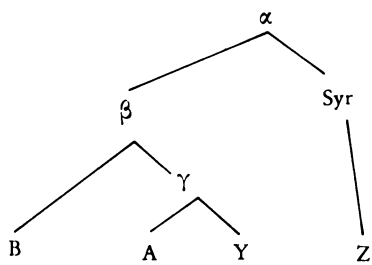
come terapia psicologica, attraverso la musica, nella scuola pitagorica. Sotto entrambi questi aspetti è ben nota a Platone (*Sofista*, *Timeo*, *Leggi*), che ne descrive il procedimento omeopatico inteso in ogni caso a ristabilire una συμμετρία, un equilibrio, sia del corpo sia dell'animo, attraverso movimenti e musiche. Aristotele non fece altro che applicare tale nozione alla mimesi poetica, e proprio alla tragedia più che all'epica, perché la tragedia si realizza in più denso e rapido contesto (*Poet.* 26,5-6) e meglio raggiunge, con il fine dell'arte, il suo specifico effetto (*Poet.* 26,7).

NOTA SULLA COSTITUZIONE DEL TESTO

La prima edizione critica della *Poetica* fu quella del Vahlen, nell'Ottocento: allora il problema critico consisteva nel ripulire il testo vulgato dalle alterazioni che vi si erano introdotte sulla base dei codici recenti. Infatti, fin dall'*editio princeps*, che è un'Aldina del 1508, nel primo volume dei *Rhetores Graeci*, il testo era stato attinto da manoscritti deteriori dell'età umanistica; solo tre secoli più tardi fu messa in luce l'eccellenza del parigino (A), databile verso la fine del decimo secolo: da questo gli altri codici superstiti apparivano discesi per varie vie, deteriorando più o meno la redazione del testo. Tale teoria del *codex unicus*, la cosiddetta teoria degli « apografisti », è valida entro i termini indicati, cioè se si considera il rapporto del solo A con i codici del Quattro o Cinquecento; ed è stata ribadita più tardi da Edgar Lobel (1923, ved. la Nota bibliografica a p. 253), malgrado qualche incertezza non molto rilevante. Quindi il Vahlen, dopo il Ritter (1839) e lo Spengel (1866), segnò un punto di arrivo con la sua opera editoriale (1867, 1874^2, 1885^3), perché si propose e condusse a termine la revisione sistematica della tradizione, con l'intento di ristabilire metodicamente la redazione di A, dopo che questo era apparso come il capostipite di tutti i codici conosciuti allora, e quindi unica fonte primaria per la costituzione del testo.

Ma dopo di allora sono venute alla luce ancora tre fonti primarie: anzitutto un altro codice greco (B), scritto intorno al 1300, forse a Costantinopoli, e conservato a Firenze nella Biblioteca Riccardiana, del tutto indipendente dal parigino; inoltre la versione araba, eseguita su precedente versione si-

riaca da Matteo di Giona (Abu Bishr) nel sec. X e trascritta in un codice parigino del secolo successivo (Z), pubblicata per intero dal Margoliouth nel 1911 e poi dal Tkatsch nel 1928 (della versione siriaca si conserva solo il brano iniziale del cap. 6); infine la traduzione latina (Y) prodotta nel 1278 a Viterbo da un famoso interprete aristotelico, Guglielmo di Morbeca, e pubblicata per intero nel 1953, nella collezione dell'*Aristoteles Latinus*. Naturalmente di Z si può fare soltanto un uso molto parco ed oculato; in Y si riflette meglio, come in un calco, il codice greco che il traduttore latino possedeva, simile ad A per il testo, e tuttavia diverso, ossia gemello di A, come si dice. Quindi il nuovo problema critico, già in parte affrontato nelle edizioni del Rostagni (1927, 1945[2]), e poi di Rudolf Kassel (1965, con rinnovata collazione di B), consiste nel riproporre il testo della *Poetica* non più sulla base dell'unica fonte A, sibbene sulla *recensio* di quattro fonti, criticamente valutate nei loro rapporti stemmatici. Lo *stemma* non presenta incertezze, e non si ravvisano contaminazioni laterali fra i diversi filoni della tradizione, discendenti da un archetipo medievale (α):



L'esistenza dell'archetipo comune alla tradizione orientale ed occidentale è dimostrata dalla comunanza di alcuni evidenti errori, caratteristici e distintivi: ad esempio λέξεις καὶ διανοίας invece di λέξει καὶ διανοίᾳ (6,8,50), ἁπλοῦν per ἄοπλον (15,6,27), συνδέσμων per συνδέσμῳ (20,7,54), οἴνου per ἄοινον (21,4,44), ἀνάλογον per ἄλογον (24,7,46), ζῶα per ζωρά (25,9,63), e parecchi altri. L'archetipo, a quanto è lecito immaginare, si costituì al momento delle prime trascrizioni dalla scrittura onciale alla minuscola, che cominciò a prevalere fra l'ottavo e

il nono secolo. Il codice in onciale, o una prima copia in minuscola, che fu portata in oriente per essere tradotta in lingua siriana, forse nel centro culturale di Bagdad, presentava già tali errori; gli stessi giunsero per altra via al subarchetipo della tradizione occidentale e si ritrovano quindi anche in B e in AY. Come un errore di scrittura onciale si può ad esempio valutare il citato ζῷα, scritto ZΩIA per ZΩPA. Un errore d'onciale, di cui è immune Z, è ἰδίας per Ἰλιάς (26,5,34); l'errore è presente in ABY, e quindi la scrittura ΙΔΙΑΣ da ΙΛΙΑΣ s'era prodotta già nel subarchetipo occidentale (β). Come questo ἰδίας, altri consensi erronei di ABY, di contro alla tradizione orientale (Z), dimostrano il presupposto di un subarchetipo occidentale: per esempio χωνίδου contro Χιωνίδου (3,3,16), μακρὸς contro οὐ μακρὸς (47,5,31), διδόμενα contro ἀδόμενα ossia ΑΙΔΟΜΕΝΑ (18,7,43), μεγαλιωτῶν contro Μασσαλιωτῶν (21,1,6), forse Κλυταιμνήστραν contro Κλυταιμήστραν (14,4,24), ecc. Quindi il consenso di BZ in lezioni giuste, che si rileva in altri punti, non significa che B e Z formano un'unica famiglia, bensì che hanno conservato la lezione dell'archetipo in questi punti del testo, mentre AY l'hanno alterata. La *recensio* si valuta in base agli errori, cioè alle innovazioni, e non in base alla conservazione del testo.

Dal capostipite subarchetipo (β) si dipartirono dunque due diversi filoni: l'uno fa capo a B, e l'altro ad A e Y; e se consideriamo la datazione di A (fine del sec. X), i due diversi filoni della tradizione occidentale erano già costituiti verso l'anno mille. D'altra parte, la coincidenza di AY in manifesti errori, ignoti a B, dimostra l'indipendenza di B e il suo valore, di contro al più antico codice greco superstite, che è A. Infatti AY concordano, ad esempio, scrivendo μαθημάτων invece di παθημάτων (6,2,8), ποιήσει per οὐ ποιήσει (6,8,51), τῷ γένει per τῷ ἑνὶ ossia ΤΩΙΕΝΙ (8,1,2), λέξις per ἐξ ἧς (10,2,6), ἅρμασιν per δράμασι (17,5,30), πονημάτων per ποιημάτων (24,2,7), e in molti altri casi, in cui si può spesso addurre in favore di B la testimonianza di Z, cioè la concordanza di B con Z in lezione autentica di contro all'errore di AY. Si noti in particolare l'ampia lacuna prodottasi in AY per un omoteleuto in 16,6,34-35, mentre la frase originaria si è conservata concordemente in B e Z.

Dimostrata così l'esistenza di un capostipite (γ) comune

ad AY, l'importanza di Y per la *recensio* consiste in questo, che il suo eventuale consenso con B denunzia meccanicamente l'errore di A: per esempio ἀρξαμένοις di A contro ἀρξάμενος BY (4,4,29), παρέχει di A contro ἄρα ἔχει B, *si habet* Y (4,5,44), οἷον ὅτε di A contro οἷον οἵ τε B, *puta quae* Y (15,5,31), ecc. Inoltre la testimonianza di Y, in quanto gemello di A, conferma la teoria degli « apografisti » in linea generale, cioè che i codici d'età umanistica discendono sostanzialmente da A: in alcune lezioni erronee, infatti, concordano più con A che con Y, mentre il loro accordo con Y, in minuzie di scarso rilievo ai fini della *recensio*, pare dovuto piuttosto all'impegno esegetico che esercitarono sul testo così gli scribi umanisti come il traduttore latino. Ora si può affermare, per lo meno, che alcuni codici umanistici, se supponiamo che non discendano da A, dipendono tuttavia da un antigrafo affine, e più stretto al ramo di A che a quello di Y. Però il codice greco di Guglielmo di Morbeca era talmente affine ad A, che un codice ancora più affine finisce praticamente per coincidere con A. Pertanto nessuno dei manoscritti umanistici può presentare qualche lezione migliore del consenso di AY, se non per congettura rispetto alla redazione del capostipite γ, oppure per contaminazione con il filone di B. Perciò nell'apparato è stata citata sporadicamente qualche lezione contaminata di codici *descripti* come D e W, perché in un secondario gruppo di codici, che certamente è disceso da A, si ravvisa tuttavia qualche contaminazione con lezioni particolari della redazione di B.

Una moderna edizione della *Poetica* deve essere dunque basata sullo *stemma* disegnato a principio, che è valido per le linee essenziali della *recensio*. Ai due codici greci A e B si affiancano con pari diritto le due versioni, latina e araba, per la costituzione del testo, quando però sia accertabile con sicurezza il testo greco che esse riflettono o suggeriscono (il che va detto specialmente per Z). Ciò posto, lo *stemma* significa, in linea teorica, che il consenso di ABY vale quanto Z; e B da solo quanto AY: in tali casi la recensione è aperta, come si dice, e spetta al nostro *iudicium* la scelta fra le varianti. La recensione è invece chiusa, quando si danno altre costellazioni di accordi; infatti il consenso di BZ ha valore prevalente su AY; e AB deve prevalere su Y; e BY su A. In tali

valutazioni della *recensio* si prescinde, naturalmente, dalle lezioni scarsamente significative e da variazioni puramente grafiche, o da sporadici accordi in minuzie testuali, dovuti per esempio ad itacismo (scambio prodotto dalla tardiva pronunzia che unifica in -i- anche le lettere η, ει, ed anche υ, οι). Contro lo *stemma* si rilevano soltanto due o tre eccezioni reali o apparenti: così è molto strano l'accordo di BY nell'erroneo τὸ β rispetto a τὸ ρ di AZ (in 20,1,10, fra gli esempi di consonante continua). Contro lo *stemma* si deve anche notare il consenso di YZ in 25,7,54, dove YZ riflettono in traduzione la parola greca ἱπποκορυσταί, che non compare in AB: ma si tratta di citazione omerica, quindi la parola potrebbe essere stata intromessa nel testo, da Y e dalla fonte di Z indipendentemente, attraverso ricordo o collazione del passo omerico; altrimenti si dovrebbe ammettere che la parola, presente nell'archetipo (α), fosse caduta indipendentemente e casualmente così dalla copia di A come da quella di B.

Nel complesso bisogna riconoscere che la tradizione della *Poetica* è abbastanza unitaria, benché tra la fonte di Z e la scritturazione di B sia intercorso un periodo di almeno quattro secoli. E lo stato del testo è abbastanza buono nelle singole fonti primarie; tuttavia, a parte minori omissioni in ciascuna, un'ampia lacuna presenta B fra i capp. 25 e 26 a causa di un salto nella copia prodottosi a metà di un rigo, e un'ampia lacuna a metà di un rigo si è prodotta in Z fra i capp. 24 e 25. Purtroppo queste due fonti primarie hanno subito anche un'altra iattura, in prosieguo di tempo, ma per causa materiale: ora da B risulta asportato il primo foglio di scrittura, e in Z manca l'ultimo foglio.

Bisogna anche riconoscere che il testo dell'intero trattato, quale appare dalla *recensio* delle fonti primarie e cioè dalla nostra ricostruzione dell'archetipo (α), ci è stato tramandato fedelmente: questo va detto in maniera esplicita, in modo da rifiutare senza esitazione tutta l'abbondante letteratura intesa a denunciare trasposizioni, lacune, interpolazioni, che ad una critica esegetica più serena e più severa appaiono veramente gratuite. Il testo non ha subito, nell'antichità o nel medio evo, quelle gravi alterazioni che molti editori e critici hanno intravisto, e che alcuni continuano a vedere con osti-

nazione, anche dopo i commenti di Valgimigli e di Rostagni. La teoria ottocentesca della « trasposizione » di interi brani, o quella più recente, ma della stessa matrice, la teoria delle « stratificazioni » successive nel testo, non credo che richiedano piú lungo discorso. Per parte mia ho rifiutato, attraverso l'esegesi, persino una lacuna relativa all'*ornatus* delle parole (cap. 21), che dopo il rilievo del Maggi nel Cinquecento si era stabilita senza opposizioni nella vulgata. Per quanto poi riguarda particolari del testo, non ho ammesso le molte *cruces* già eliminate dalla vigorosa esegesi del Rostagni e di altri, a cominciare dallo stesso Vahlen, ma di nuovo riaffermate da piú recenti editori (Gudeman, Kassel) e commentatori (Montmollin, Else). Ho ammesso soltanto la trasposizione di un inciso nel paragrafo del *syndesmos* (cap. 20), e credo di avere individuato giustamente una lacuna di due parole per omoteleuto nell'ultimo capitolo: 'Ιλιὰς <μικρά · ἡ δ' 'Ιλιάς>.

Piccoli ritocchi al testo, nei particolari, sono naturalmente indispensabili, come per ogni altro testo di lunga tradizione manoscritta e di non pedestre intelligenza. Alcuni sono di evidenza palmare; i più belli sono del Vettori, nel Cinquecento, quasi banali nel contesto in cui ricorrono (ἄλογον in cambio di ἀνάλογον, e ἀναγνώσει per ἀναγνωρίσει, oltre ζωρά per ζῷα, oppure Αἰγεῖ ἢ τῇ dove era scritto un αἰγειήτη senza senso). Altri, già eseguiti nel Cinquecento o più tardi, non figurano ormai come congettura, perché sono stati confermati come tradizione in seguito alla scoperta delle altre fonti primarie, e specialmente del codice B. Il principale compito di una revisione sistematica del testo, in base a tutte le fonti utili per la sua costituzione, deve consistere appunto in una spassionata indagine della tradizione: non si devono sopravvalutare i dati offerti dalle nuove fonti, ma non bisogna neppure soggiacere al peso di una vulgata secolare che si è costituita su altre basi. Naturalmente la critica testuale non va disgiunta dalla critica esegetica, anzi è sempre condizionata dall'esegesi, tranne i casi di varianti che siano indifferenti per la lingua e per il concetto; ma è necessario che l'esegesi sia pronta a rinnovarsi, senza sottostare per inerzia ad una qualsiasi autorità ermeneutica, costituitasi da tempo o prevalsa modernamente. Più in generale si può dire che, nella critica testuale, non deve esistere né un metodo conservativo né un

metodo innovatore; il testo tràdito va difeso tutte le volte che lo merita, perché questo è l'*ubi consistam*, ma un intervento su di esso è lecito tutte le volte che la *ratio* (linguistica o concettuale) lo richiede. Purtroppo non è possibile definire in teoria quali siano i limiti di tali operazioni; soltanto all'atto pratico si manifestano *modus* e *iudicium* di un editore, cioè l'equilibrio e la competenza con cui riesce ad usare della *recensio*.

Il testo da me presentato diverge in molti luoghi da edizioni precedenti, e in particolare dall'ultima, che è quella di Rudolf Kassel e che si basa sulla medesima *recensio* con il medesimo *stemma codicum*. Le divergenze dipendono da diversi fattori, che debbono essere partitamente considerati, e cioè:

1) difesa del testo tràdito nei codici A e B, per cui non ho accolto una quantità di *cruces*, lacune, congetture ammesse dal Kassel o da precedenti editori;

2) differente scelta, ugualmente legittima in via di *recensio*, fra le varianti offerte dai codici A e B, tenuti presenti anche Y e Z finché sia lecito;

3) differente soluzione di antiche *cruces*, per cui ho presentato nuove soluzioni congetturali rispetto a quelle della vulgata umanistica o moderna;

4) rilevamento di alcune nuove *cruces*, per la via dell'esegesi, e quindi emendamenti che ritengo formalmente sicuri o, in alcuni casi, almeno probabili concettualmente.

Lo stato della tradizione, in ogni caso, risulta chiaro dal cosiddetto apparato critico, che è abbastanza ampio nella presente edizione. Tuttavia sono omessi alcuni svarioni di codici isolati, e specialmente di B; questo è un codice prezioso, ma riflette un antigrafo trasandato o un lavoro frettoloso di copiatura, come dimostrano anche i frequenti salti per omoteleuto. Anche i particolari grafici dei codici, per quanto si riferisce ad accenti e spiriti e apostrofi, si trascurano generalmente: non rispecchiano una tradizione antica, ma solo il lavorio esegetico che fu richiesto dalla tardiva trascrizione in scrittura minuscola. Sotto questo rispetto non si può riconoscere qualche autorità alla scrittura dei codici per quanto riguarda l'impiego o l'omissione del -ν paragogico davanti a consonante: ho preferito ripulirne il testo quanto più era

possibile (con il consenso di A o di B, ma anche contro l'accordo di entrambi), lasciando sussistere il -ν anteconsonantico in fine di frase, quando è documentabile nei codici, e inoltre in qualche caso particolare. L'inconsistenza grafica dei codici riguarda più che mai la forma verbale ἐστί/ἐστίν, perché in A e più ancora in B è scritta spesso per mezzo del noto compendio, con o senza accento, e quindi è interpretabile nei due modi, con o senza -ν, secondo la convenienza; per quanto riguarda l'accento, d'altra parte, si noti che ho preferito in genere la forma enclitica, contro l'usanza scolastica, anche quando il verbo ἐστί non è copula, o va unito ad un infinito; la forma ortotonica è riservata per l'inizio di frase e all'iniziale interna, o dopo una proclitica. Debbo anche avvertire di avere uniformato la grafia in parole come γίγνομαι/γίνομαι, γιγνώσκω/γινώσκω, preferendo il nesso consonantico alla forma scempia: è questione puramente grafica, e neppure di pronunzia; ma nei codici la variazione grafica si verifica persino nella stessa riga, mentre nelle epigrafi ateniesi del quarto secolo è stabile l'ortografia con -γν-, fin oltre l'età di Aristotele.

Quanto alla presentazione tipografica del testo, ho conservato a malincuore la divisione in capitoli come è nell'edizione del Bekker, che serve generalmente per le citazioni; ma più volte tali suddivisioni non rispondono alla reale successione degli argomenti o non tengono conto del tessuto verbale dei periodi tra loro coordinati. Penso di avere in parte rimediato a ciò, sia aggiungendo una numerazione di paragrafi all'interno di ogni capitolo, sia lasciando sussistere intervalli di un rigo in bianco nella stampa, con l'intento di evidenziare la successione dei concetti nel discorso continuato. Con i frequenti a capo ho cercato anche di aereare la stampa troppo serrata dell'edizione berlinese del Bekker, e di segnare quindi visivamente i precisi confini delle strutture verbali e concettuali. Forse m'illudo di credere che tale maniera di presentare il testo risponda meglio alla limpidezza dell'analisi aristotelica; forse contribuisce a far vedere in maniera più netta il processo del ragionamento, e a sentire con maggiore chiarezza il ritmo e il tempo dell'espressione verbale.

Importa anche notare che la presentazione tipografica del testo, per quanto riguarda i segni diacritici di integrazione

‹...›, di espunzione {...}, è condotta sulla base dei soli codici greci, e dei soli che siano fonti di tradizione primaria, cioè A e B, considerati teoricamente di pari valore in via di *recensio*. Quindi, una parola che si ritenga interpolata, non deve figurare nel testo fra graffe come espunzione, quando tale parola appartiene al testo di A o al testo vulgato, per esempio, ma non compare in B. Ciò posto, le lezioni dei codici umanistici, derivati da A, sono trattate alla stregua di congetture, anche se accolte stabilmente nella vulgata; quindi sono rilevate tipograficamente nel testo, quando si tratta di supplementi (per mezzo delle parentesi angolari) o di espunzioni (per mezzo di graffe), come congetture moderne. Ho escluso soltanto pochi casi, in cui l'evidente trascorso grafico avvenuto nella tradizione, e magari presente nell'archetipo (come i citati casi di ἀνάλογον per ἄλογον o di ζῶα per ζωρά), abbia prodotto già da tempo un emendamento palmare. Sono esclusi anche certi emendamenti, o presunti tali, che siano di poco conto, o difficili da raffigurare graficamente; per esempio i casi in cui l'emendamento risulti da una interpretazione paleografica della scrittura tramandata in AB: così ΔΗ per λύσ‹ις›, come ΟΗΣ per ὄψ{ις}, oppure τινα ἢ per τινα εἶναι (si vedano nell'apparato le note a 18,1,8; 25,7,53; 15,1,4). Si noti in particolare che la presentazione del testo non si basa sulle versioni, sia latina (Y) sia araba (Z); e quindi un'integrazione o un'espunzione, che si desumino da queste in contrasto con A e B, sono rilevate graficamente: si vedano per esempio, nel cap. 1, i casi di ‹τοιαύτην›, ὀρχηστ‹ικ›ῶν, ‹ἡ ἀνώνυμος›.

NOTA BIBLIOGRAFICA

L. Cooper and A. Gudeman, *A bibliography of the Poetics of A.*, New Haven 1928; supplementi di M. T. Herrick in « American Journal of Philology » 1931, pp. 168-74, e di G. F. Else in « The Classical World » 1954-55, pp. 73-82; di M. S. Long, ibid., 1957 e sgg., *passim*.

Edizioni moderne con commento

F. Susemihl, Leipzig 1874[2].
I. Vahlen, Berlin 1874[2]; Leipzig 1885[3].
I. Bywater, Oxford 1909.
A. Rostagni, Torino 1927, 1945[2].
J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris 1932.
I. Sykutris, Atene 1937 (traduzione di S. Menardos).
R. Kassel, Oxford 1965 (con commento di D. W. Lucas, 1968).

Commentari

J. Vahlen, *Beiträge zu A.' Poetik* (1865-1867), Leipzig 1914.
A. Gudeman, Berlin 1934 (testo, introduzione e commento).
D. de Montmollin, *La Poétique d'A.: texte primitif et additions ultérieures*, Neuchatel 1951.
G. F. Else, *A.'s Poetics: the argument*, Leiden 1957; Cambridge Massachusetts 1963[2].

Versioni e commenti umanistici

G. Valla, Venezia 1498 (prima versione latina, condotta sul codice Estense 100 con ritocchi e correzioni dello stesso Giorgio Valla e di Giovanni Plusiadeno).
A. de' Pazzi, Venezia 1536.

F. Robortelli, Firenze 1548.
B. Segni, Firenze 1549 (prima versione italiana).
V. Maggi, Venezia 1550.
P. Vettori, Firenze 1560.

Traduzioni e commenti antichi

L. Castelvetro, Vienna 1570.
A. Piccolomini, Venezia 1575.
A. Dacier, Amsterdam-Paris 1692.
T. Twining, London 1782.
T. Tyrwhitt, Oxford 1794, 1806[3].

Traduzioni

F. Albeggiani, *Arist., La Poetica*, Firenze 1934.
S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York 1951.
G. F. Else, *Arist.'s Poetics*, Ann Arbor 1967.
O. Gigon, *A. Poetik: Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen*, Stuttgart 1961.
L. Golden, *Arist.'s Poetics: a translation and commentary for students of literature with a comm. by* O. B. Hardison, Englewood Cliffs 1968.
E. Pistelli, *Arist., La Poetica, con comm. di* G. Saitta, Firenze 1937.
M. Pittau, *Arist., La Poetica*, Brescia 1962, 1972[2].
M. Valgimigli, *Arist., La Poetica*, Bari 1916, 1934[2], 1946[3].

Pubblicazioni speciali

Editio princeps: *Aristotelis de arte poetica, Graece*, in aedibus Aldi, Venetiis 1508 (nel primo volume dei *Rhetores Graeci*).
Per la citazione delle pagine: ediz. di E. Bekker, nel quinto volume di *Aristotelis opera*, Berlin 1831.
V. Rose, *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*, Leipzig 1886.
W. D. Ross, *Aristotelis fragmenta selecta*, Oxford 1955.
H. Bonitz, *Index Aristotelicus*, Berlin 1870 (ripr. Graz 1955).
Fotolitografia del codice parigino: H. Omont e Lumière, Paris 1891.

Tradizione e critica testuale

C. Landi, *La P. di A. nel codice Riccard. 46*, in « Studi italiani di filologia classica » 1895, pp. 68-70 (ved. anche « Rivista di filologia classica » 1925, pp. 551-6).

E. Lobel, *The Greek Manuscripts of Aristotle's Poetics*, Oxford 1933.
K. Horna, *Die Zeilenlängen in den Stammhandschriften der aristotelischen Rhetorik und Poetik*, in « Wiener Studien » 1934, pp. 140-2.
C. Gallavotti, recensione (sullo *stemma codicum*), in « Rivista di filologia classica » 1935, pp. 80-6.
A. Gudeman, *Die Textüberlieferung des aristotelischen Poetik*, in « Philologus » 1935, pp. 25-56, 156-75, 441-60.
M. Valgimigli, *Note di critica testuale alla Poetica di Aristotele*, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti » 1936-1937, pp. 1-22.
N. Festa, *Note al testo della P. di A.*, in « Bollettino dei Classici, Accademia dei Lincei » 1940, pp. 1-39 (revisione dei codici A e B).
I. Düring, *Notes on the history of the transmission of Aristotle's writings*, in « Acta Universitatis Gotoburgensis » 1950, pp. 37-70.
C. Gallavotti, *Per il testo della P. di A.*, in « La parola del passato » 1954, pp. 321-33; ved. anche « Studi italiani di filologia classica » 1956, pp. 125-34; « Rivista di filologia classica » 1966, pp. 54-9.
M. D. Petruševski, *Annotations sur le texte de la P. d'A.*, in « Živa Antika » 1962, pp. 82-9.
C. Gallavotti, *Saggio di critica testuale sulla P. di A.*, in « Bollettino dei Classici, Accademia dei Lincei » 1969, pp. 23-59.

Aristotele latino

E. Lobel, *The medieval latin Poetics*, in « Proceedings British Academy », London 1931.
E. Franceschini, *La Poetica di Aristotele nel secondo XIII*, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti » 1934-1935, pp. 523-48.
M. Grabmann, *Guglielmo di Moerbeke: il traduttore delle opere di Aristotele*, Roma 1946.
E. Franceschini e L. Minio-Paluello, *De arte poetica Guillelmo de Moerbeke interprete* (*Arist. Latinus*, vol. 33), Bruges-Paris 1953.

Tradizione araba

F. Lasinio, *Il commento di Averroè*, Pisa 1872.
D. S. Margoliouth, *Analecta orientalia ad Poeticam aristoteleam*, London 1887; *The Poetics of A.* (*from Arabic into Latin*), London 1911.

J. Tkatsch, *Die arabische Übersetzung der P. des A. und die Grundlage der Kritik des griech. Textes*, I-II, Wien 1928 e 1932.
R. Walzer, *Zur Traditionsgeschichte der aristotelischen Poetik*, in « Studi italiani di filologia classica » 1934, pp. 5-14.
F. E. Peters, *Aristoteles Arabus*, Leiden 1968.

Argomenti particolari

L. Alfonsi, *Sul* περὶ ποιητῶν *di Aristotele*, in « Rivista di filologia classica » 1942, pp. 193-200.
F. Rodríguez Adrados, *El banquete platónico y la teoría del teatro*, in « Emerita » 1969, pp. 1-28.
A. Armstrong, *Aristotle's Theory of Poetry*, in « Greece and Rome » 1940-1941, pp. 120-25.
W. Belardi, *Problemi di cultura linguistica nella Grecia antica*, Roma 1972.
G. Brancato, *La systasis nella P. di Aristotele*, Napoli 1963.
J. M. Bremer, *Hamartia: tragic error in the Poetics of A. and in Greek Tragedy*, Amsterdam 1969.
J. de Hoz, *En torno al signo lingüístico, Aristoteles y la tragedia griega*, in « Emerita » 1969, pp. 159-80.
A. de Propris, *Definizione dell'arte in Aristotele*, Roma 1961.
C. Diano, « La catarsi tragica », in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, pp. 215-69.
A. Dosi, *La definizione gorgiana della tragedia*, in « Rendiconti Istituto Lombardo, Classe Lettere, Scienze morali e storiche » 1968, pp. 35-90.
C. Gallavotti, *Paralogismi di Ulisse nella P. di A.*, in « La parola del passato » 1968, pp. 241-61.
C. Gallavotti, *Prosa e poesia nella P. di A.*, in « Maia » 1969, pp. 3-16.
C. Gallavotti, *Tracce della P. di A. negli scolii omerici*, in « Maia » 1969, pp. 203-14.
C. Gallavotti, *Ancora sul syndesmos nella P. di A.*, in « Bollettino dei Classici, Accademia dei Lincei » 1972, pp. 3-19 (ved. « La parola del passato » 1954, pp. 241-55).
U. Galli, *Il concetto di* φιλάνθρωπον *secondo la Poetica di Aristotele*, in « Atene e Roma » 1931, pp. 243-53.
A. H. Gilbert, *The word* ἐπεισόδιον *in Aristotle's Poetics*, in « American Journal of Philology » 1948, pp. 56-64.
I. M. Glauville, *Note on* περιπέτεια, in « Classical Quarterly » 1947, pp. 73-8.
L. Golden, *Mimesis and Katharsis*, in « Classical Philology » 1969, pp. 145-53.
R. Hepp, *Plato's quest for purification*, in « Platon » 1972, pp. 38-50.

W. S. Hinman, *Literary quotation and allusion in the Rhetoric, Poetics and Nicomachean Ethics of Aristotle*, Staten Island 1935.
H. A. Koch, *Ein peripatetisches Interpretament zu* φόβος καὶ ἔλεος, in « Hermes » 1969, pp. 255-56.
V. Kostič, *Aristotle's catharsis in Renaissance poetics*, in « Živa antika » 1960, pp. 61-64.
G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma 1967.
A. Ničev, *L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote*, Sofia 1970.
A. Pagliaro, *Il capitolo linguistico della P. di A.*, in « Ricerche linguistiche » 1954, pp. 1-55.
L. Pareyson, *Il verisimile nella Poetica di A.*, Torino 1950.
A. Plebe, *La P. di A. in quattro commenti del Settecento*, in « Atti Acc. Scienze Torino » LXXXVII 1952-53, pp. 26-62.
B. R. Rees, *Pathos in the Poetics of A.*, in « Greece and Rome » 1972, pp. 1-11.
E. Schuetrumpf, *Die Bedeutung des Wortes ethos in der Poetik des Aristoteles* (« Zetemata » XLIX), München 1970.
F. Solmsen, *The origins and methods of Aristotle's Poetics*, in « Classical Quarterly » 1935, pp. 192-201.
W. F. Treuch, *Mimesis in Aristotle's Poetics*, in « Hermathena » 1933, pp. 1-24.
W. J. Verdenius, Κάλλος καὶ μέγεθος, in « Mnemosyne » 1949, pp. 294-98.
T. B. L. Webster, *Fourth century tragedy and the Poetics*, in « Hermes » 1954, pp. 294-308.

Opere generali

E. Bignami, *La Poetica di A. e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze 1932.
G. Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig 1900.
H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954.
G. Lanata, *Poetica pre-platonica*, Firenze 1963.
A. Plebe, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino 1952.
A. Plebe, *Origini e problemi dell'estetica antica*, Milano 1959.
A. Rostagni, *Scritti minori*, vol. I: *Aesthetica*, Torino 1955.
G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Milano 1920.
M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino 1955.

INDICI

Le indicazioni dei due indici rinviano al capitolo, al paragrafo e, eventualmente, alla riga del capitolo della *Poetica*.

INDICE DI TERMINI TECNICI E VOCABOLI CONNESSI

ἀγών « conduzione », come messa in opera per la esibizione e la gara drammatica, rappresentazione della tragedia: 6,13,81; 7,4,26; 13,5,40; cfr. ἀγωνίζεσθαι « allestire per la gara drammatica», rappresentare: 7,4,28.28.

ἀδύνατος « impossibile »: 22,1,10; 9,3,23 (in quanto non è accaduto). In riferimento a ciò che tuttavia è verosimile (cfr. εἰκός) e quindi accettabile nella mimesi poetica: 24,9,62. Accettabile in quanto concorra a meglio raggiungere il fine dell'arte, o nobiliti l'oggetto, o corrisponda all'opinione comune: 25,1,17.21; 25,14, 86.88.89 (codd. δυνατόν); 25,17,102. Cfr. δυνατός, ἄλογος.

ἀήθης « senza carattere », detto di una tragedia: 6, 8, 46; detto di un personaggio: 24,6,44; cfr. ἠθικός, ἦθος.

αἴσθησις « sensazione » in dipendenza della rappresentazione teatrale (cfr. ὄψις): 15,8,41; « percezione » nel senso di assistere alla rappresentazione di una tragedia: 7,4,27.

ἀληθής « vero »: 22,4,39; ἀληθινός, corrispondente alla natura: 17,2,12 (la manifestazione esterna delle emozioni, cfr. πάθος). Come problema di critica letteraria: 25,2,31; 25,3,35 (cfr. ἐπιτίμημα).

ἄλογος « irrazionale »: da evitare nella trama di una tragedia: 15,6,30; 24,9,63.64; e nella rappresentazione di un personaggio: 25,16,98; meglio accettabile nell'epica: 24,7,46; 24,9,71 (nell'*Odissea*, per la bravura del poeta); accettabile se la cosa corrisponde all'opinione corrente o sia verosimile (cfr. εἰκός) benché appaia illogica: 25,14,91.91; 25,17,102 (come problema esegetico). Cfr. ἀδύνατος, ἄτοπος; inoltre ἀλογία « dissennatezza » 25,16,97; in senso generico ἀλόγως « insensatamente »: 25,13,77 (in rapporto alla esegesi), εὐλόγως « assennatamente » 24,9,70 (in rapporto alla composizione poetica).

ἁμαρτάνειν « errare », nel comporre poesia: 8,1,5 (un poema epico); 25,1,22.26.27 (cfr. ἁμαρτία); nel giudicare la poesia 13,5,37.

ἁμαρτία « colpa » in senso morale: 13,3,21 (commessa da un personaggio del mito); 13,4,27 (id.). Nel senso di « errore » dell'arte poetica: 25,1,12.14. Come sinonimo ἁμάρτημα 25,1,16.28; in rapporto al ridicolo 5,1,4; ἁμάρτημα esegetico 25,13,84; cfr. prec.

ἀναγκαῖος « necessario »: 26,3,25. In senso tecnico, ἀναγκαῖον, come criterio che regola la successione delle vicende nell'azione drammatica: 7,3,32; 8,2,12 (in riferimento all'*Odissea*); 9,1,3 (nella composizione poetica in genere); 9,2,13; 11,1,3; 15,6,24; nei caratteri dei personaggi 15,6,21.24. Cfr. sg.

ἀνάγκη « necessità »: 2,1,1; 6,5,19; 6,6,28; 9,6,53; 13,4,24; 14, 3,16; 23,1,6; 24,8,58; 25,1,4; 25,16,98. In senso tecnico (cfr. ἀναγκαῖος), come necessità naturale di un seguito narrativo: 7,2,7.10; 9,5,40; 10,2,9. Cfr. εἰκός.

ἀναγνωρίζειν « riconoscere »: 17,5,36 (in senso generico). Con significato tecnico, cfr. ἀναγνώρισις, come elemento del racconto poetico: forme attive 11,3,16; 11,4,24; 14,5,33.38; 14,6,46.50.52; 16,3,14; 16,6,36 (futuro); 17,3,23; forme passive 11,4,25; 16,2,9; 16,4,22.

ἀναγνώρισις « riconoscimento »: 11,2,9; 11,4,22; 16,1,1. Come elemento (μέρος) del racconto (μῦθος) nella tragedia: 6,9,55; 11,2,11 (καλλίστη); 11,3,14.18 (derivante dal racconto); 11,4,22.27 (duplice); 11,5,29.30; 18,2,12; nell'epica: 24,1,4; nell'*Odissea*: 24,2,8; di varie specie: 16,1,2 (εἴδη); 16,7,38 (βελτίστη); impressionante 14,6,47. Sinonimo ἀναγνωρισμός « riconoscimento »: 10,2,5.7 (in senso tecnico, con riferimento generale al racconto poetico). Cfr. πεπλεγμένος.

ἀνάλογον «rapporto analogico », nella metafora: 21,3,17; 21,4,27.37.

ἀνώνυμος « anonimo », ossia mancante di un nome specifico: 1,3,26 (una specie di componimenti poetici); 21,4,39 (un concetto particolare).

ἀπαγγελία « narrazione », come modo della poesia narrativa (non drammatica): 5,3,19; 6,2,7. Cfr. διήγησις.

ἀπαγγέλλειν « narrare »: 24,9,67. Come termine tecnico (cfr. ἀπαγγελία): 5,3,19.

ἀπαθής « senza emozione tragica »: 14,6,42. Vedasi πάθος in senso tecnico, come elemento del racconto (μῦθος) della tragedia. Cfr. τραγικός.

ἀπίθανος « incredibile »: 24,9,63 (benché possibile, cfr. δυνατός); 25,14,88 (da evitare nella composizione poetica).

ἁπλοῦς « semplice », nel senso di unico, il metro dell'epica: 5,3,19. Come termine tecnico, nel senso di « lineare » (opposto a « complesso », cfr. πεπλεγμένος), uno dei due tipi del racconto poetico: 10,1,1; 10,2,4 (definizione della vicenda lineare); 13,2,5 (in riferimento alla tragedia); 24,1,2 (in riferimento all'epica); 24,2,8, (la struttura dell'*Iliade*). Come termine tecnico, nel senso di « singolo » (opposto a « duplice », cfr. διπλοῦς), in quanto relativo al tipo di tragedia « complessa » ma con peripezia di un solo personaggio: 13,4,24; 18,6,34.

ἁπλῶς « semplicemente », senza ulteriori implicazioni, nel dare una definizione: 7,4,31 (della giusta lunghezza di una tragedia, cfr. μῆκος); nel valutare una realtà determinata: 9,5,38 (racconto o vicenda di una certa composizione poetica).

ἄρθρον « giuntura »: 20,3,28. (Come termine tecnico grammaticale, « articolo », da espungere in 20,1,2).

ἁρμονία « musica », come istinto naturale: 4,3,19; come « mezzo » della mimesi artistica: 1,3,17.18.21; 6,3,11 (nella tragedia); « armonia verbale » come ritmo prosastico: 4,7,65.

ἀρχή « inizio », in senso temporale: 5,2,14; 24,9,69; di un fatto storico: 23,3,17 (la guerra troiana). In senso tecnico dimensionale: 7,1,6; 7,2,7 (cfr. τελευτή); di una tragedia: 18,1,3; di una trama epica: 23,1,4; 24,3,13; « principio » come elemento fondamentale: 6,10,59 (il μῦθος nell'arte poetica); « inizio » di una frase: 20,3,24.28.

ἄτεχνος « senz'arte » (cfr. τέχνη), cioè non elaborato in maniera artistica e secondo i dettami dell'arte: 14,1,7 (un modo di produrre emozioni nello spettatore); a proposito di alcuni tipi di riconoscimento: 16,1,2; 16,2,11; 16,3,14; « estraneo » al vero significato artistico della tragedia: 6,13,79 (l'allestimento dello spettacolo).

ἄτοπος « assurdo »: 24,9,71.74; 25,13,81; cfr. ἀδύνατος, ἄλογος.

ἀτράγῳδος « non tragico », in quanto non suscita le emozioni proprie della tragedia: 13,2,10; cfr. τραγικός.

αὐλητική « musica auletica », come arte musicale: 1,2,8; 1,3,18; cfr. κιθαριστική.

ἄφωνος « muto », persona che non parla: 24,9,67. Come termine grammaticale, (στοιχεῖον) ἄφωνον « consonante occlusiva »: 20,1,7 (definizione); 20,2,17.

βλαβερός « nocivo » in senso etico, a proposito di critica letteraria: 25,17,102; cfr. ἐπιτίμημα.

γένος « genere », come specie di verso (cfr. μέτρον): 1,3,25. Come termine filosofico, « genere » che comprende le specie, a proposito dei valori semantici delle parole (ved. μεταφορά): 21,3,16. 16.18.20.

γλῶττα « glossa » come tipo di parola: 21,2,8.11 (definizione). 12.14; sotto l'aspetto stilistico: 22,1,5.9.14; 22,2,16; 22,4,32.41 (usata da Euripide); 22,6,58; 22,7,63 (adatta al linguaggio epico); 24,5,30 (adatta al verso epico); da considerare nelle questioni esegetiche: 25,1,7; 25,6,46.

δεινός « terribile »: 14,5,32; 15,2,8. In senso tecnico, « tremendo » come equivalente di φοβερός: 14,3,15; 19,1,10; cfr. φοβερός.

δεῖξις « esibizione » del coro nella parodo della tragedia: 12,2,10 (codd. λέξις).

δέσις « nodo » di una trama di tragedia: 18,1,1.2.3.7; cfr. πλοκή, λύσις, πλέκειν, λύειν.

διάλεκτος « conversazione »: 22,5,51; « linguaggio » 22,3,25; cfr. λέξις.

διανοητικός « ragionativo », riferito a un brano di racconto poetico (cfr. μέρος) in cui si sviluppi un pensiero (cfr. διάνοια): 24,10,76.

διάνοια « raziocinio », capacità ragionativa: 6,5,20.22. Come elemento della mimesi artistica, in quanto elemento qualitativo (cfr. μέρος) dell'oggetto dell'arte poetica: nella tragedia 6,5,26 (definizione); 6,6,30; 6,7,35; 6,8,50 (ῥήσεις ... λέξει καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημέναι); 6,11,65.72 (definizione); in generale 19,1,2.2.5 (sue partizioni); nell'epica 24,1,5; 24,2,10 (in Omero); 24,10,77 (rapporto con la λέξις).

διηγηματικός « espositivo »: 24,5,28.31 (detto della mimesi narrativa, e non teatrale); sost. διηγηματική « arte narrativa »: 23,1,1 (cfr. διήγησις « narrazione »: 24,4,21). Cfr. ἀπαγγελία.

διθυραμβικά « componimenti ditirambici »: 1,5,43 (διθυραμβικῶν ποίησις). Cfr. διθυραμβοποιητική « arte della poesia ditirambica »: 1,2,8; διθύραμβος « ditirambo », come composizione lirica corale: 2,2,15; 22,7,63 (con riguardo al lessico); in rapporto all'origine della tragedia: 4,5,48.

διπλοῦς « duplice », come termine tecnico per la peripezia relativa a due: 13,4,25; 13,6,45 (cfr. ἁπλοῦς). Come termine grammaticale,

« composto », in relazione alla morfologia delle parole: 21,1,2; 22,6,58; 22,7,62 (cfr. ἁπλοῦς, ὄνομα).

δρᾶμα « dramma », come opera teatrale: 3,2,10 (origine del nome, cfr. δρᾶν); in riferimento all'azione drammatica della tragedia: 14,5,34 (nell'*Edipo* sofocleo); 15,6,27; 17,5,30 (cfr. ἐπεισόδια); 18,5, 29 (cfr. μέρος); 24,9,66 (cfr. ἄλογος).

δραματικός « drammatico », riferito al modo della narrazione omerica: 4,4,35; al modo della narrazione epica: 23,1,3.

δραματοποιεῖν « comporre in forma drammatica », con riferimento alla commedia: 4,4,36.

δρᾶν « fare »: 3,3,22 (come vocabolo dorico); detto del poeta drammatico 13,5,37 (Euripide); « agire » nell'azione drammatica: 3,2,10.11; 6,2,7. Cfr. δρᾶμα, πράττειν.

δύναμις « potenza » nel senso di efficienza produttiva: dell'arte poetica: 1,1,2; della musica: 1,3,20; 6,4,17; della tragedia: 6,13,80 (indipendentemente dallo spettacolo); della lingua sia in prosa sia in versi: 6,12,77; genericamente 9,5,43.

δυνατός « possibile » ad attuarsi: 17,2,9; in quanto è accaduto 9,3,22.22. Come termine tecnico, « possibile », nel senso che può accadere: 21,2,13; quindi è credibile: 9,3,21 (cfr. πιθανός). Come criterio regolatore della mimesi artistica: 9,1,3 (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον); 9,4,36; 24,9,62 (preferibile all'incredibile, cfr. ἀπίθανος). Cfr. ἀδύνατος, εἰκός.

εἶδος « aspetto » di un uomo: 25,6,48 (in Omero, *Il.* X 316). Nelle questioni esegetiche, « categoria » dei problemi: 25,1,2; 25,17,101. Nella teoria linguistica, « tipo » di strutture sintattiche: 19,2,16 (cfr. σχῆμα); di flessione grammaticale: 20,6,47 (cfr. πτῶσις); di parole sotto l'aspetto morfologico o semantico: 21,1,1 (semplici e composte); 22,2,17 (usuali e speciali); 22,4,32 (cfr. ὄνομα). Come termine filosofico, « specie » di un genere, nella metafora: 21,3,16-23 (cfr. γένος). Nella teoria poetica, « tipo » di riconoscimento: 16,1,1 (cfr. ἀναγνώρισις); « specie » di tragedia: 18,2,10 (cfr. ἠθικός, ὄψις, παθητικός, πεπλεγμένος). Come termine tecnico, « forma » differenziale ed elemento di un tutto: dell'arte poetica 1,1,1; 19,1,1; dell'arte tragica 4,5,45; 6,2,7 (rispetto al mezzo dell'espressione); 6,3,11 (id.); 6,7,34 (cfr. μέρος); 12,1,1 (id.); di tragedia ed epopea: 24,1,1; 26,8,49.

εἰκός « congetturabile », come cosa ovvia o naturale: 9,4,36 (avvenimenti accaduti); 25,13,85 (la conseguenza di un errore in que-

stioni esegetiche). Nella poesia, « naturale »: 19,1,10 (prodotto attraverso il ragionamento, cfr. διάνοια); in una trama di racconto, a proposito del riconoscimento: 16,5,26 (l'invio della lettera nell'*Ifigenia* di Euripide); 16,7,40 (id.). Nel senso di « verosimile », anche se contro la verosimiglianza, a proposito di peripezia: 18,6,38.39.40 (secondo il detto di Agatone); anche se contro la logica: 25,14, 91.92. Come termine tecnico, « verosimile », in quanto qualità essenziale nello sviluppo di una trama poetica: 8,2,13; 9,1,3; 9,2,13; 9,3,17; 9,5,40; 10,2,10; 11,1,3; 15,6,22.23 (in rapporto ai caratteri dei personaggi, cfr. ἦθος); 16,7,39; 17,3,24; 18,6,38.39; 24,9,62 (benché impossibile, cfr. ἀδύνατον).

εἷς « unico »: 8,1,2.2.3 (unità).3 (singolo).4.6; 8,3,17 (oggetto unico di mimesi); un solo attore nella tragedia ai primordi: 4,6,53. In senso tecnico, « unitario »: la proposizione 20,7,53.53.55 (τῷ ἓν σημαίνειν); il racconto poetico: 8,1,1 (cfr. μῦθος); 20,7,54 (συνδέσμῳ εἷς, come l'*Iliade*); l'azione dei due poemi omerici: 8,2,13 (cfr. πρᾶξις); l'azione poetica in generale: 8,3,18; la mimesi nelle varie arti: 8,3,16; la mimesi dell'epica: 26,6,35 (ἧττον μία).

ἐλεεινός « commiserevole », come qualità essenziale delle situazioni tragiche: 9,6,46; 13,2,6.9.12.17; 14,1,1 (ved. 14,1,5 ἐλεεῖν « commiserare »), 19,1,10. Cfr. ἔλεος, φοβερός.

ἔλεος « commiserazione », prodotta attraverso il ragionamento: 19,1,7 (cfr. διάνοια). Caratteristica emozione prodotta dalla tragedia: 6,2,8; 11,3,19 (in rapporto ad ἀναγνώρισις e περιπέτεια); 13,2, 15.16 (per chi si prova); 14,2,12 (cfr. ἡδονή). Cfr. φόβος, ἐλεεινός.

ἐμβόλιμον « intermezzo » corale, estraneo alla trama di una tragedia: 18,7,45.46.

ἐνεργεῖν « attuare », nel senso di sostenere un ruolo nell'azione teatrale: 3,1,5; cfr. μιμεῖσθαι, πράττειν.

ἐπεισόδιον « episodio », brano di un racconto poetico: 9,5,39; 17,5,38; di un racconto storico: 23,3,20 (la guerra troiana); episodio narrativo: 23,3,21; 24,4,25. Nel senso di « brano » di tragedia: 4,8,66; 17,4,28; 17,5,30; 18,7,47. Come termine tecnico di determinate ripartizioni (cfr. μέρος) di una tragedia, « episodio »: 12,1,3; 12,2,7. Cfr. sgg.

ἐπεισοδιοῦν « svolgere gli episodi » di un racconto poetico: 17,3,15; 17,4,27; di un poema epico: 24,4,24.

ἐπεισοδιώδης « episodico », nel senso di non unitario: 9,5,38 (cfr. πρᾶξις).39 (cfr. μῦθος). Cfr. εἷς, πολυμερής, μέρος.

ἐπέκτασις « allungamento »: di un vocabolo: 22,2,19; cfr. sg.

ἐπεκτείνειν « allungare »: la dimensione di un poema: 24,4,17. Come termine tecnico, ἐπεκτεινόμενον (φωνῆεν) « che si allunga », cioè la vocale di quantità breve o lunga, a cui corrisponde un solo segno grafico: 21,8,61 (la lettera α); ἐπεκτεταμένον (ὄνομα) « allungato », cioè il nome alterato per l'allungamento di una vocale o per l'inserzione di una sillaba: 21,2,9; 21,6,48.50; cfr. ἐπέκτασις, κόσμος.

ἐπιτιμᾶν « obiettare »: contro un poeta: 19,2,23 (soggetto Protagora contro Omero); 25,13,79 (nella critica letteraria); pass. ἐπιτιμᾶσθαι 17,1,5 (contro il poeta Carcino); 25,2,31 (nella critica letteraria, cfr. ἀληθής); contro un attore 26,3,21. Cfr. sg.

ἐπιτίμημα « accusa »: come critica all'arte poetica: 19,2,21 (in argomento eterogeneo); nelle questioni esegetiche: 25,1,19; 25,17, 101; cfr. sg.

ἐπιτίμησις « atto di accusa »: nelle questioni esegetiche: 25,16,97; 26,8,50.

ἐποποιία « epopea », come genere artistico: 1,2,7; 1,3,23. Come opera poetica: 5,3,17.21.26.27 (rispetto alla tragedia); 17,5,31 (sunto dell'*Odissea*); 24,1,1 (diverse specie); 24,3,12 (con riguardo alla lunghezza e al metro); 24,4,18.20 (con riguardo agli episodi); 24,7,46 (cfr. ἄλογος, θαυμαστός); in confronto con la tragedia: 26,2, 12; 26,3,23; 26,4,26; 26,7,47; 26,8,48.

ἐποποικός « epico »: 26,1,1 (la mimesi dell'epica); in riferimento alla struttura compositiva di una tragedia: 18,5,26.26 (cfr. πολύμυθος).

ἐποποιός « poeta epico »: 1,4,32; 26,6,35.

ἔπος « verso epico », ossia l'esametro dattilico: 4,4,42; omerico 22,4,35; 26,5,34; plur. ἔπη « poema epico »: 5,3,24.26; 24,7,50 (di Omero).

ἔργον « lavoro »: 4,8,68; opera eseguita: 4,2,7; esecuzione di una tragedia: 26,4,30. In senso specifico, « compito » della tragedia: 6,8,51; delle arti: 6,11,67; del poeta: 9,1,2; « effetto » della tragedia: 13,1,3; del discorso di un personaggio: 19,1,14.

ἡδονή « piacere », prodotto dalla mimesi: 4,2,16; dalla musica: 26,4,28; specifico dell'arte poetica: 26,7,45 (cfr. ἔργον); tipico della tragedia: 13,6,49; 14,2,13; dell'epopea: 23,1,5.

ἡδύς « gradito »: 19,1,14 (gli argomenti tragici, cfr. ἡδονή); 24,7,51

(il meraviglioso, cfr. θαυμαστός); 26,5,32 (in rapporto alla mimesi tragica più concentrata dell'epica).

ἠθικός « psicologico », detto di quelle parti di un poema in cui meglio si manifesta il carattere (ved. ἦθος) di un personaggio: 24,10,76. Come specie (cfr. εἶδος) della tragedia: 18,2,13; dell'epopea: 24,1,2; 24,2,9 (l'*Odissea*, oppure ἦθη nell'*Odissea*).

ἦθος « disposizione psichica »: 1,3,23; 2,1,2.4; 6,5,22; 6,7,40; « carattere » manifestato nei discorsi dei personaggi: 6,11,69.71; nella pittura di Polignoto: 6,8,49; con riguardo al linguaggio nell'epica: 24,10,77; « carattere » dei personaggi nella tragedia: 6,5, 19.25; 6,7,41.42; 6,9,57; 15,7,38; in Omero: 24,6.44.44 (cfr. ἀήθης); in generale: 15,1,1.2 (buono); 15,2,8 (non conveniente); 15,3,11 (appropriato); 15,4,13 (non coerente); 15,5,15 (cattiveria non necessaria). Come elemento qualitativo della tragedia (cfr. μέρος): 6,6,29; 6,7,34; 6,8,46; 6,10,60; rispetto al criterio del verosimile e del necessario: 15,6,20 (cfr. εἰκός, ἀναγκαῖον).

ἡμίφωνον « semivocale », come στοιχεῖον, ossia lettera alfabetica e suono corrispondente: 20,1,7.9.

ἡρωικός « epico », nel senso di verso e componimento in esametri: 4,4,32; con riguardo al lessico 22,7,63 (cfr. anche γλῶττα, διπλοῦς, μεταφορά, κύριον, κόσμος); 24,5,27 (adatto all'epica). 29 (suo carattere ritmico). Cfr. ἡρῷον, ἐξάμετρον, ἔπος.

ἡρῷον « esametro », come verso tipico dell'epopea: 24,5,35 (cfr. ἡρωικός).

θαυμάσιος « meraviglioso »: 9,6,49; cfr. sg.

θαυμαστός « meraviglioso », « sorprendente »: 9,6,47 (nella mimesi tragica); 24,7,45 (id.).47 (nell'epica, come prodotto dell'illogico, cfr. ἄλογος); in generale produce piacere: 24,7,50 (cfr. ἡδύ).

θαυμαστῶς « con la sorpresa »: 18,6,35 (come adatta alla tragedia, cfr. τραγικός).

ἰαμβεῖον (μέτρον) « trimetro giambico »: 4,4,30.31 (origine e nome); 4,7,59.63 (ritmo discorsivo e sua sostituzione al tetrametro, cfr. τετράμετρον).63 (sua presenza nella conversazione giornaliera, cfr. ἐξάμετρον); 24,5,32 (suo carattere ritmico); con riguardo al lessico: 22,7,64.65 (uso della metafora e dei vocaboli comuni, cfr. μεταφορά, κύριον, κόσμος); 22,4,40 (di Eschilo e di Euripide).

ἰαμβικός « giambico »: 5,2,15 (cfr. ἰδέα).

ἰαμβοποιεῖν trasl. « satireggiare »: 22,3,27 (in versi esametri il linguaggio omerico, cfr. λέξις); cfr. ἰαμβίζειν 4,4,31.

ἰαμβοποιός « poeta giambico »: 9,3,18 (opposto agli autori di commedie del più recente stile).

ἴαμβος « componimento giambico »: 4,4,33. Come argomento da svolgere nel seguito del trattato: 26,8,51.

ἰδέα « concezione »: 5,2,16 (della poesia giambica); « concetto » 19,1,9; come tipo di parole 22,4,38 (cfr. εἶδος).

κάθαρσις « purificazione »: 17,4,29 (di Oreste); « purgamento » dell'animo da eccessi passionali: 6,2,9.

κιθαριστική « musica citaristica »: 1,2,9; 1,3,19; cfr. αὐλητική.

κόσμος « apparato scenico », per la rappresentazione della tragedia: 6,4,14 (cfr. ὄψις; ved. 6,13,82 σκευοποιός). Come tipi di vocaboli sotto l'aspetto morfologico (cfr. εἶδος), « belletto »: 21,2,9 (i quattro tipi che comprende); 22,2,17 (in rapporto al pregio del linguaggio); 22,7,68 (nel parlare comune e nei trimetri giambici).

κύριον (ὄνομα) « vocabolo usuale »: 21,2,8.11 (definizione).14 (nel lessico ciprioto); 22,1,2.6. (opposto a ξενικόν); 22,2,18.21 (in rapporto alla chiarezza del linguaggio); 22,4,38.41.46 (scambio con altri tipi di vocaboli); 22,5,55 (in rapporto allo stile); 22,7,68 (nel trimetro giambico).

κωμῳδεῖν « burlare » (sulla scena?): 22,5,50 (i poeti tragici per il loro linguaggio).

κωμῳδία « commedia », come genere poetico: 1,2,8; 1,5,45 (i « mezzi » di espressione che impiega); 2,2,18 (la sua differenza dalla tragedia per l'« oggetto » che rappresenta); 4,4,35 (suo rapporto con Omero).39 (con il *Margite* di Omero); 5,1,1 (il ridicolo come suo « oggetto »); 5,2,8 (suo sviluppo). Come argomento da svolgere nel seguito del trattato aristotelico: 6,1,2; 26,8,51. Come opera teatrale: 3,3,12.13 (sua origine); 4,4,39; 4,5,47 (sua origine dalle falloforie); 9,3,16 (innovazione della commedia recente, e divergenza dalla poesia giambica); 13,6,49 (il piacere che offre, diverso dalla tragedia).

κωμῳδοποιός « poeta comico »: 4,4,41.

κωμῳδός « commediante »: 3,3,19; 5,2,19.

λέξις « lingua » come istituto linguistico: 19,2,16.17 (cfr. σχῆμα); 20,1,1 (in generale); 22,7,66 (secondo l'uso corrente); con riguardo alle alterazioni morfologiche e semantiche che subisce (cfr. πάθος) nell'uso poetico: 25,1,7.8; 25,6,46; con riguardo a maniera lessicale invalsa nell'uso: 25,11,67 (ἔθος). Nel senso di « linguaggio », con

riguardo ai suoi pregi: 22,1,1 (ἀρετή); alla chiarezza: 22,2,19; in Omero: 22,3,28; nella tragedia: 22,5,56. In senso tecnico, come mezzo dell'arte poetica, in quanto espressione verbale: 4,7,57.61; 6,12,75 (definizione); 19,1,2; nella tragedia 6,4,15.16; 6,6,29; 6,7,35; 6,8,50; 6,9,57; 6,12,74; 17,1,1; nell'epica 24,1,5; 24,10,75 (quando si deve curarlo); nei poemi omerici: 24,2,9. Vedasi λόγος. Per 12,2,10 cfr. δεῖξις.

λόγος « discorso », il parlare: 19,1,5.12.13.15; la conversazione usuale: 22,7,67 (ved. διάλεκτος, λέξις); discorso in prosa: 6,12,76; proposizione dialettica: 25,15,94; argomento del discorso: 4,5,46; opera scritta e pubblicata: 1,4,28 (socratica); 15,8,43 (aristotelica). Nella poesia, discorso di un personaggio: 6,11,71; 15,1,3; argomento di racconto: 5,2,16 (cfr. μῦθος); 17,3,14; 17,5,32 (dell'*Odissea*); 24,9, 63. Come termine grammaticale, proposizione: 20,1,3; frase o periodo: 20,3,24.28; 20,7,48.49.51; collegamento di proposizioni fino a formare un poema: 20,7,53 (l'*Iliade*). Come termine tecnico, linguaggio (cfr. λέξις) come mezzo (cfr. εἶδος) dell'arte poetica: 1,3, 17.24; 2,2,12; 4,6,55; 5,3,18; 6,2,6; 6,3,10; 6,12,74; ved. anche μέτρον.

λύειν « sciogliere » il nodo di una trama: 18,4,23. Nelle questioni esegetiche, « risolvere » un problema: 25,1,20; 25,2,33; 25,8,59; cfr. διαλύειν « id. » 25,6,46; risolvere un argomento dialettico: 19,1,7. Cfr. sg.

λύσις « scioglimento » di una trama tragica: 18,1,1.3.5.8 (cfr. δέσις); 18,4,23; « soluzione » di un problema esegetico: 25,1,1; 25,17,104 (dodici tipi); 26,8,50; cfr. λύειν.

μέγεθος « grandezza »: 7,1,5 (in rapporto a un intero); 7,3,17.17 (in rapporto al bello).23 (la giusta misura). Come « dimensione » della tragedia: 4,7,57 (ai primordi); 6,2,6; 7,1,5 (cfr. μῆκος); 7,4,31. 32.34 (la giusta misura in rapporto al verosimile e al necessario della trama, cfr. εἰκός, ἀναγκαῖον). Come « dimensione » dell'*Iliade*: 23,3,19; dell'*Odissea*: 26,6,41; delle varie parti dell'*Iliade*: 18,5,29 (in rapporto alla lunghezza del racconto, cfr. μῆκος, μῦθος); « amplificazione » ottenuta con i mezzi retorici: 19,1,8.

μελοποιία « musica », come elemento qualitativo (cfr. μέρος) della tragedia rappresentata: 6,4,15.17 (cfr. δύναμις); 6,6,30; 6,13,78; 24,1,3; cfr. μουσική « id. » 26,4,28. Cfr. sg.

μέλος « canto »: 6,3,11.12 (che abbellisce le parole nella tragedia, cfr. λόγος, μέτρον); 12,2,8.9.10. Come elemento qualitativo della poetica, « musica »: 1,5,43; della tragedia 6,7,35; cfr. prec.

μέρος « porzione », come brano o parte (cfr. ἐπεισόδιον) di un'opera poetica: 8,3,18.20; 18,1,4; 24,9,63 (irrazionale); 25,1,24; 26,6,41 (incoerente, cfr. ἐπεισοδιώδης, πολυμερής); parte di un poema: 18,5, 28 (*Iliade*); 24,10,75; parte unitaria rispetto a più ampio mito: 18,5, 31; argomento di un poema ricavato da un'intera saga: 23,3,20 (l'*Iliade* dalla guerra troiana); parte recitata dagli attori: 24,4,19.20; parte degli argomenti di un poema: 24,4,21. In senso tecnico, « parte » di un intero, come suddivisione materiale della tragedia: 12,2,6.7.8; κατὰ μέρος « partitamente »: 1,5,46 (in relazione alle ripartizioni materiali di un'opera teatrale). Nel senso di « elemento » qualitativo dell'opera poetica (cfr. εἶδος): 5,3,24; 26,8,49; della tragedia: 6,6,28.31; 12,1,1 (cfr. εἶδος); 12,3,13; 26,4,27 (la musica). Come « elemento » qualitativo del racconto (cfr. μῦθος), nella tragedia: 6,9,55; 11,5,28. Come elemento qualitativo sia dell'arte sia del racconto: 18,2,11; 18,3,18; 24,1,3; cfr. μόριον. In rapporto all'espressione verbale, come elemento della lingua: 20,1,1; della voce umana e dell'alfabeto: 20,1,7; del lessico: 22,4,31; del ragionamento: 19,1,6 (cfr. λέξις, διάνοια).

μεταβάλλειν « cambiare »: 13,2,8; 13,3,21; 13,4,25; cfr. μεταβολή; ved. anche μεταπίπτειν: 13,2,13; cfr. sg.

μετάβασις « mutamento »: 5,2,7; nel racconto poetico: 10,2,6.7; 18,1,6; cfr. μεταβαίνειν « mutare »: 18,1,4; cfr. sg.

μεταβολή « cambiamento » nel racconto poetico: 11,1,2 (prodotto dalla peripezia); 11,2,10 (prodotto dal riconoscimento).

μεταφορά « metafora »: 21,3,15; 21,4,42; 22,1,12; 25,7,53.56.58; 25,11,71 (ved. anche τὸ μεταφορικόν 22,6,59; μεταφέρειν 22,6,60); « parola metaforica »: 21,2,8; 22,1,6.8; 22,2,17; 22,4,32; 22,7,63 (adatta ai trimetri teatrali).68 (nella conversazione corrente); 24,5,31 (adatta al verso epico); 25,1,7.

μέτρον « misura », giusta misura: 22,4,31.36 (nell'impiego di vocaboli speciali, cfr. λέξις). Come misura metrica, « verso »: 1,4, 31.33.34.36 (uguale in Omero e in Empedocle).38.40 (mescolato in Cheremone); 4,4,30.31 (il trimetro giambico, cfr. ἰαμβεῖον); 4,7, 59.62 (ai primordi della tragedia).62 (carattere del trimetro); 5,3,19 (il verso dell'epica, cfr. ἁπλοῦς); 9,1,5-7 (rispetto alla prosa di Erodoto); 24,3,12 (nell'epica); 24,5,27.28.30 (carattere dell'esametro epico); 26,4,27 (il verso epico della tragedia); 26,6,38 (lunghezza dell'esametro, cfr. μῆκος). Come elemento di ritmo, « metro »: 4,3,19 (cfr. μόριον, ῥυθμός). Equivalente di λόγος « espressione verbale », come elemento (cfr. μέρος) della poetica in quanto mezzo di espressione: 1,3,24.25 (cfr. 2,2,12 ψιλομετρία); 1,5,43; in oppo-

sizione a μέλος, nella tragedia: 6,3,11; 6,4,16 (cfr. λέξις); nella mimesi narrativa, in opposizione al πράττειν della tragedia: 23,1,1; meno importante della trama: 9,4,33 (cfr. μῦθος). Si veda ἐλεγεῖον 1,4,29; ἑξάμετρον 4,7,64; 6,1,1; τετράμετρον 4,7,59.60; 24,5,32; τρίμετρον 1,4,29; cfr. ἡρῷον, ἰαμβεῖον.

μῆκος « lunghezza », del racconto tragico: 5,3,20; 7,3,25; della tragedia: 7,4,26; 26,5,31 (minore che nell'epica); dell'*Iliade*: 18,5,28; del poema epico: 24,3,11.12; del verso epico: 26,6,38. Come termine tecnico, « quantità lunga » della vocale: 20,1,14; cfr. φωνῆεν.

μιμεῖσθαι « imitare » riproducendo: come istinto naturale: 4,1,2; 4,3,18.23; nei giambi il linguaggio comune: 22,7,66; con mimica esagerata nella danza, un disco: 26,1,6; nella recitazione, personaggi femminili: 26,3,22. (Imitare i pittori: 15,7,34, se si accetta il testo vulgato). Come termine tecnico, « riprodurre con arte »: 1,2,11; con quale mezzo: 1,3,13.21.22; 6,6,30 (nella tragedia); quale oggetto: 2,1,1; 2,2,9.17.19; 6,6,31 (nella tragedia); 6,7,41 (ἤθη); 15,7,34 (ἡμᾶς); 26,1,4 (ἅπαντα); in quale modo: 3,1,2.2; 3,2,8.10.11; 6,6,31 (nella tragedia); soggetto il poeta: 9,4,33; 15,7,36; soggetto gli autori della mimesi: 2,1,1 (οἱ μιμούμενοι); in quanto personaggi: 3,1, 5. Cfr. μιμητής, μιμητική, μίμησις (per l'espressione ποιεῖσθαι τὴν μίμησιν, e παρέχειν τὴν μίμησιν).

μίμημα « imitazione », come cosa imitata: 4,1,6; 4,2,16; cfr. sg.

μίμησις « imitazione » artistica, come essenza dell'opera poetica: 1,2,9; 2,2,8; 3,2,6; 3,4,24; 6,2,5; 6,5,18; 8,3,17 (con riguardo all'unità); 9,4,33. Cfr. ποιεῖσθαι τὴν μίμησιν, soggetto l'arte: 1,3,16; 1,4,30; 1,6,48; soggetto il poeta: 1,4,38; soggetto i personaggi della tragedia: 6,4,13.15; παρέχειν τὴν μίμησιν essere oggetto della mimesi: 15,4,13. Come opera poetica: 4,4,34 (Omero); la commedia: 5,1,1; l'epopea: 5,3,18; la tragedia: 6,10,63; 7,1,4; il racconto tragico: 6,5,24; 6,7,36;8,3,18 (πράξεως); 9,6,45; 11,3,19; 13,2,7 (caratteristica passionale); 14,2,12 (cfr. ἡδονή); 15,7,33; 22,8,70 (ἐν τῷ πράττειν); il poema epico: 24,5,28; 26,6, 35.36; di Omero: 26,6,43. Come disposizione naturale: 4,1,5.

μιμητής « imitatore », come artista: 3,2,8; 25,1,3; « artista »: 24, 6,41. Cfr. ἀμιμήτως « senz'arte »: 25,1,30 (nella pittura).

μιμητική « arte mimetica », in generale: 8,3,16; l'epica: 6,1,1 (in esametri); 23,1,1 (id.); μιμητικός « imitativo », detto dell'uomo: 4,1,4; detto della tragedia: 13,2,6 (cfr. ἐλεεινός, φοβερός).

μόριον « parte » come elemento di un tutto, nella terminologia filosofica: 8,3,22; come elemento del ritmo: 4,3,19 (cfr. μέτρον);

del ridicolo: 5,1,3. Come elemento dell'arte poetica: 1,1,4; dell'arte tragica: 6,4,14. Come ripartizione materiale della tragedia: 6,2,7. Cfr. μέρος.

μῦθος « mito », come racconto tradizionale: 13,4,30; 14,4,23 (παρειλημμένος); 24,9,69; assunto nella poesia: 9,4,29 (παραδεδομένος); nella tragedia: 14,7,56; mito di Edipo: 14,1,6; dell'*Iliade*: 18,5,27; della guerra troiana: 23,3,19. Come elemento della mimesi poetica (cfr. εἶδος), la trama del « racconto »: 1,1,3; 5,2,13.16 (della commedia); 6,5,23.24 (definizione); 6,6,29; della tragedia: 6,7,34.43 (cfr. τέλος); 6,8,53; 6,9,55 (cfr. ἀναγνώρισις, περιπέτεια); 6,10,59 (cfr. ἀρχή). Con riguardo al tipo di racconto: 10,1,1.2 (cfr. ἁπλοῦς, πεπλεγμένος); 10,2,8; 11,3,17; 11,5,28. Come argomento di racconto poetico (cfr. μέρος): 4,7,57; 7,2,12 (εὖ συνεστώς); 8,1,1.7 (unitario); 8,3,17 (id.); 9,3,17 (della commedia); 9,4,32; 9,5,38.43 (cfr. ἐπεισοδιώδης); 9,6,54 (καλλίων); 13,1,2; 13,6,50 (nella commedia); 17, 3,22. Con riguardo alla struttura: 7,3,24; 9,5,39; 13,4,24 (καλῶς ἔχων, cfr. ἁπλοῦς); 14,1,4; 14,8,59; 15,6,25.25 (cfr. λύσις); 16,3,16; 17,1,1; 18,4,22 (cfr. λύσις); 18,7,44; nell'epica: 23,1,2; 26,6,37. Cfr. μύθευμα 24,9,65.

ξενικός « forestiero », nel senso di « non usuale », detto di vocaboli: 22,1,5.5. Cfr. κύριον, ἐπέκτασις, μεταφορά.

οἰκτρός « miserevole », come equivalente di ἐλεεινός: 14,3,15; cfr. ἐλεεινός.

ὅμοιος « simile », in rapporto al fisico: 16,5,24.24 (Oreste ed Ifigenia); al carattere: 15,3,10; alle qualità di una persona: 13,2,16.17 (cfr. ἔλεος); al modello: 15,7,35 (nella pittura); τὸ ὅμοιον come « somiglianza » di concetti nell'uso della metafora: 22,6,61; come « monotonia » nella trama di una tragedia: 24,4,25.

ὅλος « intero »: 12,2,10 (cfr. χορός); detto delle singole partizioni (cfr. μέρος) della tragedia: 12,2,6.7.8.8. Come termine filosofico, τὸ ὅλον, l'intero: 7,1,5.6; cfr. εἷς, ἀρχή, τελευτή.

ὄνομα « nome », come parola distinta dal verbo: 20,1,2; 20,4,33 (definizione); 20,5,38; 20,6,42 (cfr. πτῶσις); 20,7,50 (nel λόγος); come sostantivo: 21,8,57 (maschile, femminile, neutro). Come parola di diverse specie (cfr. εἶδος): usuale 22,1,11; semplice o composta 21,1,1,4.5; 22,6,58 (cfr. διπλοῦς); usuale oppure speciale rispetto alla morfologia o alla semantica: 21,2,8; 21,3,15; 21,4,37; in rapporto allo stile: 22,2,20; 22,4,35 (in giusta proporzione in Omero).38 (κύριον); 22,7,62.66. Come nome di persona, nella poesia: 9,2,13; nella commedia nuova e nella tragedia: 9,3,18.20.24.27 (in una tragedia di Agatone).

ὄρχησις « danza » figurata: 26,3,20; cfr. 1,3,21 (se vi si legge οἱ τῶν ὀρχήσεων).

ὀρχηστικός « ballabile », detto del tetrametro trocaico (cfr. τετράμετρον): 24,5,33; detto della poesia alle origini: 4,7,60. Cfr. τὰ ὀρχηστικά « balletti »: 1,3,21 (se vi si legge οἱ τῶν ὀρχηστ<ικ>ῶν).

ὄψις « visione », come spettacolo teatrale: 6,4,14; 6,13,79.82; 14,1,1.7; 14,2,9; <15,8,41>; 26,4,28. Come elemento (cfr. μέρος) e « modo » della tragedia: 6,6,30; 6,7,34; 24,1,3. Come tipo di tragedia (cfr. εἶδος): 18,2,14.

πάθημα « patimento », rappresentato nella tragedia: 6,2,8. Come elemento del racconto tragico (cfr. πάθος): 24,1,5.

παθητικός « passionale », come specie (cfr. εἶδος) di tragedia: 18, 2,12; come specie di epopea: 24,1,3; 24,2,8 (l'*Iliade*).

πάθος « affezione », nel senso di alterazione delle parole (cfr. λέξις) nell'uso poetico: 25,1,8. Come alterazione psichica, « emozione »: 1,3,23; 19,1,7 (cfr. ἔλεος, φόβος); stato passionale o situazione dolorosa: 17,2,10 (οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν). Fatto passionale (cfr. πάθημα), « sciagura »: 14,7,57; nella tragedia: 14,3,19.20. Come elemento (cfr. μέρος) del racconto (cfr. μῦθος, παθητικός), nel senso tecnico di « fatto luttuoso »: 11,5,29.30; cfr. ἀπαθής « senza sciagura », e quindi non tragico: 14,6,42.

παραλογίζεσθαι « dedurre erroneamente »: 24,8,60; cfr. sg.

παραλογισμός « paralogismo », come termine filosofico per un sillogismo (cfr. συλλογισμός) erroneamente formulato: in relazione ad un tipo di riconoscimento: 16,6,32.37 (cfr. ἀναγνώρισις); in un esempio omerico: 24,8,54 (il riconoscimento di Ulisse da parte di Euriclea).

πεπλεγμένος « complesso » (cfr. πλέκειν), in senso tecnico, uno dei due tipi del racconto poetico: 10,1,1 (cfr. μῦθος, ἁπλοῦς); la vicenda del racconto poetico: 10,2,6 (cfr. πρᾶξις); struttura di una tragedia: 13,2,5; 18,2,11; dell'epopea: 24,1,2; dell'*Odissea*: 24,2,8.

πεποιημένος « inventato » (da ποιεῖν nel senso di costruire), il nome di un personaggio nella tragedia: 9,3,25.27 (τὰ ὀνόματα πεποίηται in un dramma di Agatone); un argomento di poesia: 17,3,14 (rispetto ad un mito tradizionale, cfr. μῦθος); un vocabolo nel linguaggio poetico: 21,2,9; 21,5,45 (cfr. κόσμος). Nella trama di una tragedia, « costruito » artificiosamente, un tipo di riconoscimento: 16,3,13 (cfr. ἀναγνώρισις); un particolare che conduce ad un riconoscimento paralogistico: 16,6,34 (cfr. παραλογισμός).

περιπέτεια « peripezia », come uno dei tre elementi (cfr. μέρος) del racconto tragico: 6,9,55; 11,3,18; 11,5,28.29; 18,2,11; 18,6,34 (per traslato, una tragedia che contiene peripezia); del racconto poetico in generale e della trama: 10,2,5.7; 11,1,1; 11,2,12; nell'*Odissea*: 16,2,11; nell'epica: 24,1,4. Cfr. μῦθος, πρᾶξις, ἀναγνώρισις.

πιθανός « credibile »: 9,3,20 (un fatto possibile, cfr. δυνατός); 25,14, 88 (anche un fatto impossibile, cfr. ἀδύνατος); « persuasivo » un personaggio per il suo comportamento: 17,2,10.

πλέκειν « intrecciare » (cfr. πεπλεγμένος), in senso tecnico, riferito alla trama di una tragedia: 18,4,23; cfr. sg.

πλοκή « nodo » di una trama di tragedia, come equivalente di δέσις: 18,4,22; cfr. anche λύσις.

ποίημα « poesia » come composizione poetica: 4,4,28; « poema » epico: 8,1,6 (*Eracleide*, *Tebaide*); 24,4,22; di Omero: 24,2,7; 26,6,42. Cfr. sgg.

ποίησις « poesia », come l'opera di comporre poesia: 1,1,3; 4,3, 21,23 (alle origini); 9,2,9.10.13 (in confronto alla storia). In particolare, tragedia: 1,2,7; 4,7,61; drammi: 4,4,40; ditirambi: 1,5,44; epica: 23,3,22. Come composizione di poesia: 25,14,86.88 (cfr. ἀδύνατος); con riguardo all'espressione verbale: 22,1,3. Cfr. sg.

ποιητής « poeta », come artista ed artefice: 1,4,32.36.37.40; 4,4,33 (τῶν παλαιῶν); 9,1,2.4 (in confronto allo storico); 9,4,32.32.33.35.37; 15,7,36; 16,3,16; 16,6,34; 24,9,73 (φαῦλος); 25,1,3.9. In particolare come poeta tragico: 6,8,47 (τῶν νέων); 6,9,58 (οἱ πρῶτοι); 6,13,83 (in confronto allo scenografo); 9,5,41 (φαῦλοι); 13,4,29 (πρῶτον); 13,5,42 (Euripide τραγικώτατος); 13,6,48 (in rapporto agli spettatori); 14,1,3 (ἀμείνων); 14,2,13 (suo ufficio); (cfr. 14,5,29 οἱ παλαιοί); 16,3,17; 18,3,18.19 (ἀγαθός). Poeta epico: 8,1,5; 23,2,14 (οἱ πολλοί); 24,6,39.40; comico: 5,10,11. Nominativamente, Epicarmo: 3,3,15; Omero: 4,4,33; per antonomasia, Omero: 22,3,25; 24,9,74. Cfr. ἐλεγειοποιός, ἐποποιός, τραγῳδός.

ποιητική « arte poetica »: 4,1,1; come teoria e tecnica del comporre poesia (cfr. ποίησις): 1,1,1; 6,13,80 (in rapporto allo spettacolo); 15,8,41 (id.); 17,2,12; 19,2,21.26 (in rapporto alle forme sintattiche della lingua); 25,1,11.11.12 (differenza da altre arti ed errori suoi); 26,3,16 (in rapporto alla recitazione). Cfr. prec.

πολυμερής « di parti spezzate »: 23,3,23 (la trama di un poema ciclico); cfr. μέρος, ἐπεισοδιώδης.

πολύμυθος « di svariati racconti »: 18,5,27 (la trama dell'*Iliade*); cfr. μῦθος, ἐποποικός.

πρᾶγμα « faccenda », nel senso generico di cosa: 7,4,29. Nel senso tecnico di « fatto », « vicenda » (cfr. πρᾶξις) come elemento della trama (cfr. μῦθος) nella tragedia, cioè elemento della σύστασις πραγμάτων (cfr. anche σύνθεσις): 6,5,24; 6,7,36.43 (cfr. τέλος); 6,8, 53; 6,9,57 (πράγματα συνίστασθαι); 7,1,2; 9,3,26 (cfr. πεποιημένος); 14,1,2.5; 14,2,14; 14,8,58; 15,6,21.31 (cfr. ἄλογος); 16,7,39 (cfr. ἀναγνώρισις); 18,6,34 (cfr. ἁπλοῦς); 19,1,9. Cfr. sgg.

πρᾶξις « azione »: 6,5,20.21; 6,7,37.38.39.40; 8,1,3.4; « vicenda » storica 23,1,6. Come termine tecnico, « azione » di un personaggio 15,1,3; « fatto » rappresentato artisticamente con la danza: 1,3,23; nella poesia: 4,3,24; 9,5,38 (cfr. ἐπεισοδιώδης); 11,5,30 (cfr. πάθος); nella tragedia: 6,5,18.23; 6,7,42; 9,4,34; 11,3,19. Nel senso di trama, « vicenda » di una tragedia: 6,2,5; 6,7,37; 10,2,4 (cfr. ἁπλοῦς); 11,3,17 (cfr. ἀναγνώρισις); 14,3,17; dei poemi omerici: 26,6,43 (unitaria); 8,2,13 (l'*Odissea*); dei poemi ciclici: 23,3,23; 26,6,39 (cfr. πολυμερής). Come elemento essenziale della tragedia: 6,5,18.23; 6,8,45; 6,10,63; 7,1,4; 8,3,17; 9,6,45; dell'epopea: 23,1,3; cfr. μῦθος, μέρος.

πράττειν « fare »: 3,3,22; « agire »: 2,1,1; 9,2,12.14; nel racconto poetico, genericamente: 25,5,43; al passivo: 25,5,40.41. Particolarmente, « compiere » un'azione luttuosa del racconto tragico: 14,5, 32.32; 14,6,39.41.45.46.46. Come termine tecnico della composizione o rappresentazione drammatica: 22,8,69; 24,7,47; al passivo: 17,1,4; 24,4,19 (cfr. μέρος); « agire » come personaggio nella trama drammatica: 3,1,5 (cfr. ἐνεργεῖν); 3,2,9; 6,4,13; 6,5,19.25; 6,7,41; 6,10,63; 15,6,22.

πρόβλημα « questione » esegetica: 25,1,1.19; 25,13,85.

πρόλογος « prologo » di commedia: 5,2,12; della tragedia: 12,1,3; 12,2,6.

πρόσωπον « volto » come « maschera » comica: 5,1,5; 5,2,12.

πτῶσις « caso » grammaticale: 20,1,2; 20,6,42.

ῥῆμα « verbo », come termine grammaticale: 20,1,2; 20,5,37; 20,6, 42.46; 20,7,49.

ῥυθμός « ritmo », misura regolata del tempo: 1,3,16; 4,3,19.20; « danza »: 1,3,18.21.22; 1,5,43; 6,3,10.

σκευοποιός « costumista » scenografo: 6,13,82; cfr. κόσμος.

στοιχεῖον « elemento » della voce e lettera dell'alfabeto: 20,1,1.4.6. Cfr. φωνῆεν, ἡμίφωνον, ἄφωνον.

συλλογίζεσθαι « ragionare »: 4,2,14; riferito a personaggi di tragedia: 16,5,26.30 (in rapporto al riconoscimento, cfr. ἀναγνώρισις). Nella critica letteraria, « dedurre »: 25,13,78 (arbitrariamente). Cfr. sg.

συλλογισμός « sillogismo », come termine filosofico, ossia argomentazione condotta nella giusta forma logica: 16,5,23; 16,7,43 (in relazione ad un tipo di riconoscimento). Cfr. παραλογισμός.

σύνδεσμος « collegamento » di frasi: 20,7,54.54. Come termine grammaticale, « congiunzione »: 20,1,2; 20,3,21.

σύνθεσις « composizione », accostamento delle parole nella frase: 22,1,11; struttura dei versi: 6,4,16. Nella poesia, « composizione » dei fatti del racconto (cfr. πρᾶγμα, σύστασις), in una trama poetica: 6,5,24; nella tragedia: 13,2,4; nell'epica: 23,1,6; cfr. συντίθεσθαι « essere composto »: 13,4,31 (le più belle tragedie).

συνιστάναι « comporre » un racconto poetico in una struttura coerente: 8,2,14; 9,3,17; 13,1,2; 23,1,2 (soggetto l'arte); 24,2,7 (soggetto Omero). Nella diatesi media συνίστασθαι « comporre per sé », soggetto l'arte: 1,1,2; soggetto il poeta: 6,9,58; 17,1,1; passivo συνίστασθαι « essere composto »: 24,9,63.69; « realizzarsi »: 26,4,28 (l'effetto della musica); perfetto συνεστάναι « risultare organicamente composto»: 7,2,12; 7,3,15; 8,3,19; 14,1,4; 24,2,7 (*Iliade* e *Odissea*); 26,6,42 (id.). Cfr. sg.

σύστασις « composizione » di un poema: 24,3,15; 24,5,35; organica strutturazione di una trama: 6,7,36; 10,2,8 (cfr. ἁπλοῦς); nella tragedia: 6,8,53; 7,1,2; 13,2,14; 13,5,36; 13,6,44.45; 14,1,2; 14,8, 58; 15,6,21; nel racconto epico: 24,3,11.15. Cfr. prec.

σχῆμα « disegno »: 1,3,13; « struttura » della commedia: 4,4,35; delle opere poetiche: 4,4,43; « figura » del linguaggio: 19,2,17; « atteggiamento » della bocca per la pronunzia dei suoni alfabetici: 20,1,13; comportamento di una persona passionale: 17,2,9; mimica di un attore: 26,2,14.

τελευτή « fine » come termine (cfr. ἀρχή): 7,1,6; 7,2,9. Cfr. sg.

τέλος « fine » immanente: 6,7,43; della vita 6,7,39; della poetica 25,1,23.25; 26,5,31 (della mimesi artistica); della tragedia 6,7,43; 26,7,47 (scopo generale). Nel senso di « termine » (cfr. τελευτή, ἀρχή), di un'opera tragica: 18,1,6.9; di una trama epica: 23,1,4;

di una vicenda storica: 23,3,17 (la guerra troiana); 23,2,11.13 (scopo finale); di una frase: 20,3,28.

τερατῶδες « stupore » ottenuto con mezzi tecnici (cfr. ὄψις): 14,2,9.

τέχνη « attività tecnica »: 1,3,14; arti di vario genere: 25,1,11. 16.17.26; arti poetiche: 1,3,15; 1,6,47; « arte » come poetica: 25,1, 21.28 (suoi errori); 25,17,103 (ὀρθότης); 26,2,12 (ἡ ὅλη); 26,7,45 (il suo effetto); teoria artistica della poetica con riguardo alla lunghezza della tragedia: 7,4,27; abilità artistica: 6,13,82; 8,2,9 (di Omero); 13,5,35; 14,7,54. Cfr. ἄτεχνος.

τραγική « poesia tragica »: 26,2,14; cfr. sg.

τραγικός « tragico », riferito alla mimesi: 26,1,2 (cfr. prec.). Come caratteristica tragica, il fatto luttuoso: 14,6,42 (cfr. πάθος, ἀπαθής); l'elemento sorpresa: 18,6,35 (cfr. θαυμαστῶς). Con riguardo alle specifiche emozioni tragiche, riferito alla tragedia: 13,5,40; ad Euripide: 13,5,42 (τραγικώτατος); cfr. ἀτράγωδος.

τραγῳδία « tragedia », come genere artistico: 1,2,7; 1,5,44; 2,2,17; origini e sviluppi: 3,3,12.17; 4,4,38.39; 4,5,44.52; confronto con la commedia e con l'epopea: 5,2,7; 5,3,17.23.25.25.27. Definizione e caratteristiche: 6,1,2; 6,2,5; 6,4,14; 6,6,28.29 (μέρη); 6,7, 36.43 (τέλος); 6,8,45.47.51.53 (ἔργον); 6,9,54 (μύθου μέρη); 6,10,59 (μῦθος); 6,13,80 (δύναμις); 7,1,3.4; 7,4,27 (μῆκος); 9,3,19.23 (nomi inventati); 9,4,29; 11,3,19 (pietà e paura); 12,1,1; 12,2,6.7.8 (μέρη κατὰ ποσόν); 12,3,13. Come opera drammatica: 13,1,2 (ἔργον); 13, 2,4 (σύνθεσις); 13,4,31 (καλλίστη); 13,5,35.37 (di Euripide); 13,6,49 (ἡδονή); 14,5,35 (ἀναγνώρισις); 14,7,54; 15,6,31 (ἄλογον); 15,7,33; 18,1,1 (δέσις, λύσις); 18,2,10 (εἴδη); 18,4,21; 18,7,44 (χορός). In confronto all'epica: 18,5,26; 22,8,69; 23,1,2; 23,3,25; 24,3,15; 24, 4,18.26; 24,7,45; 26,3,22; 26,6,36; 26,8,48.

τραγῳδοδιδάσκαλος « poeta tragico »: 4,4,42.

τραγῳδός « poeta tragico »: 22,5,50.

ὑπεναντίος « contraddittorio », nella scena di una tragedia: 17,1,5; nell'espressione verbale: 25,13,79; 25,17,102 (cfr. ἐπιτίμημα); cfr. ὑπεναντίωμα « contraddizione »: 25,12,72; ὑπεναντίως « in maniera contraddittoria »: 25,15,93.

ὑποκριτής « attore »: 4,6,53 (numero degli attori nella tragedia); 5,2,12 (id. nella commedia); 6,13,81; 9,5,42 (influenza sull'autore); 18,7,41 (cfr. χορός); 24,4,20; 26,2,9 (vecchi e nuovi).

ὑποκριτική « arte della recitazione »: 19,2,17; 26,3,17; agg. ὑποκριτικός « dialogico », nella struttura del linguaggio: 20,6,45.

φιλάνθρωπος « di generale compiacimento », sotto il profilo etico, un fatto rappresentato nella tragedia: 13,2,12; 18,6,36; τὸ φιλάνθρωπον «il compiacimento generale» come consenso umano: 13,2,14.

φοβερός « tremendo » (cfr. φόβος), nel senso tecnico: « che produce terrore » 9,6,46; 13,2,5.9.12.18; durante lo spettacolo: 14,1,1; 14,2,9 (cfr. ὄψις). Cfr. δεινός.

φόβος « terrore »: 11,1,5 (di Edipo); come esempio di πάθος: 19,1,7. In senso tecnico, come emozione suscitata dalla tragedia: 6,2,8; 13,2,15 (necessario alla tragedia).17 (per chi si prova); 11,3,19 (in rapporto al riconoscimento e alla peripezia); 14,2,12 (in rapporto al piacere). Cfr. φοβερός, ἔλεος; cfr. φρίττειν « terrorizzarsi »: 14,1,5 (nell'udire il mito di Edipo).

φυσικός « fisico », riferito alle cause prime della poesia: 4,1,2. Cfr. sg.

φύσις « natura » delle cose, in senso generico: 1,1,5; della tragedia: 4,5,52; 4,7,61; dell'epica: 24,5,36 (per la scelta del metro). Come natura umana: 4,3,18; qualità personale di temperamento: 17,2,10; in rapporto alla poesia: 4,4,41; temperamento artistico di Omero: 8,2,9 (in contrapposto a τέχνη).

φωνή « suono » della voce animale: 20,1,6; della voce umana: 20,1,4.5.8.9.11.12; 20,2,17.18 (ἄσημος); 20,3,21.22.22.25.27 (σημαντική); 20,4,30.30.31.33 (συνθετή). Cfr. ἄφωνος, ἡμίφωνον. La voce come mezzo di comunicazione: 16,3,18.

φωνῆεν « vocale », come termine grammaticale: 20,1,7.8 (definizione); di quantità breve: 21,8,65 (βραχύ); allungabile: 21,8,60 (cfr. ἐπεκτεινόμενος).

χορικόν « corale », riferito a μέλος: 12,2,8; « parte corale », come elemento quantitativo della tragedia: 12,1,4; 12,2,9.

χορός « coro », di commedia: 5,2,9; di tragedia: 4,6,54; 12,2,7.9.10.10.11; 18,7,41 (per la parte che deve svolgere nella trama).

INDICE DEI NOMI

'Αγάθων 9,3,26; 15,7,39; 18, 5,32; 18,6,39; 18,7,45
"Αιδης 18,2,15 (scenografia)
'Αθηναῖοι 3,3,19.22
'Αθῆναι 5,2,15
Αἴαντες (tipo di tragedie) 18, 2,12
Αἰγεύς (nella *Medea* di Euripide) 25,16,98
Αἴγισθος 13,6,51
Αἶμων (nell'*Antigone* di Sofocle) 14,6,44
Αἰσχύλος 4,6,54; 18,5,31; 22, 4,38.40
'Αλκιβιάδης 9,2,14
'Αλκίνου ἀπόλογος (parte dell'*Odissea*) 16,4,21
'Αλκμέων 13,4,31; 14,4,25; (tragedia di Astidamante) 14,5,35
'Αμφιάραος 17,1,6 (in un dramma di Carcino)
'Ανθεύς (tragedia di Agatone) 9,3,26
'Αντιγόνη (di Sofocle) 14,6, 43
"Αργος 9,6,51
"Αρης (in metafora) 21,4,32. 33.44
'Αριστοφάνης 3,2,9
'Αριφράδης 22,5,49
'Αστυδάμας 14,5,34
Αὐλίς 15,5,18 (*Ifigenia in Aulide* di Euripide)
'Αχιλλεύς 15,7,39; 22,5,52.53

Γανυμήδης 25,11,69 (nella *Iliade*)
Γηγενεῖς 16,1,4
Γλαύκων (omerista) 25,13,76

Δαναός 11,1,6 (nel *Linceo* di Teodette)
Δειλιάς (poema eroicomico di Nicocare) 2,2,14
Δικαιογένης 16,4,21
Διονύσιος (pittore) 2,1,6
Διόνυσος (in metafora) 21,4, 31.32
Δόλων 25,6,47 (nell'*Iliade*)
Δωριεῖς 3,3,13

"Εκτωρ (nell'episodio dell'*Iliade*, lib. XXII) 24,7,48; 25,1,24
"Ελλη (tragedia di Euripide) 14,6,50
'Εμπεδοκλῆς 1,4,35; 21,4,35; 25,9,62
'Επιχάρης 22,3,28 (citazione da Euclide)
'Επίχαρμος 3,3,15; 5,2,13
'Εριφύλη 14,4,25 (ved. 'Αλκμέων)

'Ερμοκαϊκόξανθος 21,1,7 (vocabolo di Marsiglia)
Εὐκλείδης (ὁ ἀρχαῖος) 22,3,26
Εὐριπίδης 13,5,36.41; 14,5, 30; 17,3,23; 18,5,31; 18,7, 43; 22,4,40; 25,2,33; 25,16, 99
Εὐρύπυλος 23,3,28 (nella *Piccola Iliade*)

Ζεῦξις 6,8,47.48; 25,16,88
Ζεῦς 25,11,70 (citazione omerica)

'Ηγήμων ὁ Θάσιος 2,2,13
'Ηλέκτρα (di Sofocle) 24,9,66
'Ηρακληίς (tipo di poema) 8, 1,5
'Ηρακλῆς 8,1,7
'Ηρόδοτος 9,1,5

Θάσιος 2,2,13 (ved. 'Ηγήμων); 25,8,58 (ved. 'Ιππίας)
Θεοδέκτης 16,5,28; 18,1,6
Θεόδωρος (nome fittizio) 20, 4,36
Θησηίς (tipo di poema) 8,1,5
Θυέστης 13,3,23; 13,4,32; (tragedia di Carcino) 16,1,5

'Ικάδιος 25,13,84 (ved. sg.)
'Ικάριος 25,13,80.84 (padre di Penelope nell'*Odissea*)
'Ιλιάς 4,4,37; 8,2,15 (unità); 15,6,26; 18,5,27; 19,7,54; 23,3,25; 24,2,7 (caratteristica del racconto); 26,5, 34; 26,6,40
'Ιλιὰς μικρά (poema ciclico) 23,3,24.26; <26,6,40>
'Ιλίου πέρσις 18,5,30 (argomento di tragedia); 23,3, 28 (nella *Piccola Iliade*)
'Ιλλυριοί 25,4,38
'Ιξίονες (tipo di tragedia) 18, 2,13
'Ιππίας ὁ Θάσιος 25,8,58
'Ιφιγένεια (*Taurica*, di Euripide) 11,4,25.26; 14,6,50; 16, 3,14; (di Euripide e di Poliido) 17,3,17; (di Poliido) 16,5,26; (*Ifigenia in Aulide* di Euripide) 15,5,18

Καλλιππίδης (attore) 26,2,10; 26,3,21
Καρκίνος 16,1,5; 17,1,5
Καρχηδόνιοι 23,2,10 (in battaglia navale)
Κένταυρος (poema di Cheremone) 1,4,39
Κεφαλλῆνες 25,13,82
Κλεοφῶν 2,2,14; 22,1,2
Κλέων (nome fittizio) 20,10, 52.52
Κλυταιμήστρα 14,4,24
Κράτης 5,2,15
Κρεσφόντης (tragedia di Euripide) 14,6,49
Κρέων (nell'*Antigone* di Sofocle) 14,6,43
Κρῆτες 25,6,49
Κύκλωπες (*Ciclope* di Filosseno e di Timoteo) 2,2,16
Κύπρια (poema ciclico) 23,3, 24.26
Κύπριοι 21,2,13; (dramma di Dicaiogene) 16,4,20

Λάιος 24,9,65 (nell'*Edipo Re* di Sofocle)
Λάκαινα 23,3,28 (nella *Piccola Iliade*)
Λακεδαίμων 25,13,81 (ved. sg.)
Λάκων 25,13,80 (Icario, padre di Penelope)
Λυγκεύς (tragedia di Teodette) 11,1,6; 18,1,6

Μάγνης 3,3,16
Μαραθών 22,3,28 (citazione da Euclide)
Μαργίτης (poema di Omero) 4,4,28.35
Μασσαλιῶται 21,1,6
Μεγαρεῖς 3,3,13
Μελανίππη (tragedia di Euripide) 15,5,18
Μελέαγρος 13,4,32
Μενέλαος (nell'*Oreste* di Euripide) 15,5,16; 25,18,99
Μερόπη (nel *Cresfonte* di Euripide) 14,6,49
Μήδεια (di Euripide) 14,5,30; 15,6,25; cfr. 25,16,99
Μίτυς 9,6,51.52
Μνασίθεος 'Οπούντιος (cantore) 26,3,19
Μυννίσκος (attore) 26,2,10
Μυσία 24,9,68
Μυσοί (tragedia anonima) 24,9,67

Νεοπτόλεμος 23,3,28 (nella *Piccola Iliade*)
Νικοχάρης 2,2,14
Νιόβη (argomento di tragedia) 18,5,31
Νίπτρα (episodio dell'*Odissea*, lib. XIX) 16,2,12; 24,8,61

Ξέναρχος 1,4,28
Ξενοφάνης 25,3,35

'Οδύσσεια 4,4,38; 8,2,9.14 (unità); 13,6,45 (struttura duplice); 17,5,31 (riassunto); 23,3,25; 24,2,8 (caratteristica del racconto); 24,9,71; 26,6,41
'Οδυσσεύς 25,13,82; (nella *Scilla* di Timoteo) 15,5,17; (nell'*Odissea*) 16,2,9; (citazione dall'*Odissea*) 21,3,20; (*Odisseo ferito*, forse di Sofocle) 14,5,35; (*Odisseo travestito da messaggero*, di anonimo) 16,6,33
Οἰδίπους 13,3,22; 13,4,32; 14,1,6; 26,5,33; (*Edipo re* di Sofocle) 11,1,4; 11,2,13; 14,5,33; 15,6,32; 16,7,40; 24,9,65; 26,5,34
"Ομηρος 1,4,35; 2,2,12; 3,1,4; 3,2,8; 4,4,27.28.34; 8,2,8; 15,7,39; 23,3,16; 24,2,6; 24,6,38; 24,8,53
'Οπούντιος 26,3,19 (ved. Μνασίθεος)
'Ορέστης 13,4,32; 13,6,51; 14,4,25; (nelle *Coefore* di Eschilo) 16,5,24; (nell'*Ifigenia Taurica* di Euripide) 11,4,25; 16,3,14; (secondo Poliido) 16,5,26; (tragedia di Euripide) 15,5,16; 17,4,28; 25,18,98

Παρνασσός 8,2,11
Παύσων (pittore) 2,1,6
Πελοπόννησος 3,3,17
Πηληϊάδης 21,6,51 (ved. sg.)
Πηλεύς 21,6,51; (tipo di tragedia) 18,2,13
Πίνδαρος 26,2,11
Πολύγνωτος 2,1,5; 6,8,47
Πολύιδος 16,5,25; 17,3,24
Ποσειδών 17,5,33
Προμηθεύς (tipo di tragedia) 18,2,14
Πρωταγόρας 19,2,23
Πύθια 24,9,67

Σαλαμίς 23,2,9
Σθένελος 22,1,4
Σικελία 3,3,15; 5,2,14; 23,2,10
Σίνων 23,3,29 (nella *Piccola Iliade*)

Σίσυφος 18,6,37
Σκύλλα (di Timoteo) 15,5,17; 26,1,7
Σοφοκλῆς 3,2,8; 4,6,56; 16,5, 32; 15,6,32; 16,3,18; 16,7, 40; 18,7,43; 25,2,31; 26,5, 33
Σωκρατικοὶ λόγοι 1,4,28
Σωσίστρατος (recitatore) 26, 3,18
Σώφρων 1,4,27

Τεγέα 24,9,68
Τηλέγονος 14,5,34 (ved. Ὀδυσσεύς)
Τηλέμαχος 25,13,80 (nell'*Odissea*)
Τήλεφος 13,4,33
Τηρεύς (tragedia di Sofocle) 16,3,18
Τιμόθεος 2,2,16
Τρῳάδες 23,3,29 (nella *Piccola Iliade*)
Τρωικός 25,7,54 (citazione omerica)
Τυδεύς (tragedia di Teodette) 16,5,28
Τυρώ (tragedia di Sofocle) 16,1,7

Φθιώτιδες (tipo di tragedia) 18,2,13
Φιλοκτήτης (nella *Piccola Iliade*) 23,3,27; (tragedia di Eschilo) 22,4,41
Φιλόξενος 2,2,16
Φινείδαι (tragedia anonima) 16,5,29
Φορκίδες (tipo di tragedia) 18,2,14
Φόρμις 5,2,14

Χαιρήμων 1,4,39; 24,5,34
Χιωνίδης 3,3,16
Χοηφόροι (di Eschilo) 16,5, 23

INDICE GENERALE

VII Introduzione

1 TESTO E TRADUZIONE

117 Commento

Appendici

227 *Il piacere della mimesi catartica*

241 *Nota sulla costituzione del testo*

251 *Nota bibliografica*

259 Indice di termini tecnici e vocaboli connessi

279 Indice dei nomi

Questo volume è stato impresso
nel mese di aprile dell'anno 1974
nelle Officine Grafiche di Verona
della Arnoldo Mondadori Editore

Stampato in Italia - Printed in Italy

« Scrittori greci e latini »

Con questa collana, la Fondazione Lorenzo Valla e l'editore Mondadori intendono fornire al pubblico italiano – quello degli studiosi e quello, più vasto, dei semplici lettori colti – l'autorevole raccolta di classici che esso non ha mai posseduto. Da un lato, si desidera pubblicare dei libri che entrino stabilmente a far parte della biblioteca di ogni studioso, come fondamentali opere di consultazione: testi e commenti, che raccolgano tutta la tradizione degli studi filologici e storici e che offrano interpretazioni nuove, attraverso le quali debba passare la strada della scienza. Ma, al tempo stesso, ognuno di questi libri potrà restare tra le mani di tutti coloro che non conoscono o conoscono poco il greco e il latino; di tutti coloro che leggono Eraclito e Virgilio, Gerolamo e Procopio mossi da uno slancio della fantasia e dell'intelligenza, o da un bisogno di apprendere non sorretto da una preparazione scientifica; e che quindi debbono venire soccorsi nel loro rapporto con un testo antico.

Il programma della collana comprende testi di ogni specie: poetici e storici, filosofici e religiosi, teatrali e scientifici, narrazioni e viaggi: libri che sono il simbolo stesso della classicità, come l'*Odissea* e l'*Eneide*, e libri mai tradotti in italiano, ignoti al pubblico colto, o inediti. L'arco storico della raccolta è vastissimo: dai documenti micenei fino alle ultime testimonianze della grecità pagana, dalla letteratura latina arcaica a Boezio: capolavori della patristica greca e latina, vite dei santi, libri storici del primo e tardo Medioevo latino, e quella letteratura bizantina di cui il pubblico italiano ignora la ricchezza.

Ogni volume della collana comprende un'introduzione; una bibliografia; il testo originale, accompagnato da un apparato critico; la traduzione italiana; un commento, che chiarisce tutti gli elementi (d'ordine storico e filologico, archeologico e religioso, filosofico e simbolico, linguistico e stilistico) necessari alla comprensione e all'interpretazione del testo; indici e sussidi.

I curatori sono stati scelti tra i maggiori studiosi dell'antichità classica e cristiana, della civiltà bizantina e del Medioevo latino, oggi attivi in ogni paese. Saranno pubblicati da quattro a sei volumi ogni anno.

PROGRAMMA INIZIALE DELLA COLLANA

Omero, *Odissea*
libri I-IV, a cura di Stephanie West;
libri V-VIII, a cura di J. B. Hainsworth;
libri IX-XII, a cura di Alfred Heubeck;
libri XIII-XVI, a cura di A. Hoekstra;
libri XVII-XX, a cura di Joseph Russo;
libri XXI-XXIV, a cura di Manuel Fernández-Galiano.
Traduzione di G. A. Privitera. 3 volumi.

Inni omerici
a cura di Filippo Cassola.

Eraclito, *Frammenti e testimonianze*
a cura di Carlo Diano.

Pindaro, *Olimpiche e Pitiche*
a cura di Bruno Gentili.

Pindaro, *Nemee, Istmiche e frammenti*
a cura di G. A. Privitera.

Bacchilide, *Epinici, ditirambi e frammenti*
a cura di Bruno Gentili.

Anassagora e la cultura ad Atene al tempo di Pericle
a cura di Carlo Diano.

Empedocle, *Frammenti e testimonianze*
a cura di Carlo Gallavotti.

Erodoto, *Le storie*
libri I-IV, a cura di Janos Harmatta, traduzione di Pietro Janni;
libri V-VII, a cura di Giuseppe Nenci;
libri VIII-IX, a cura di Agostino Masaracchia.
4 volumi.

Aristotele, *Dell'arte poetica*
a cura di Carlo Gallavotti.

Plauto, *Teatro*
sotto la direzione di Marino Barchiesi. Testo critico, commento e traduzione a cura di Marino Barchiesi, Maurizio Bettini e Gioachino Chiarini. 6 volumi.

Virgilio, *Eneide*
a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali. 2 volumi.

Livio, *Gli annali*
libri I-X, a cura di Santo Mazzarino. 4 volumi. Tutta l'opera di Livio verrà completata a cura di altri studiosi.

Petronio, *Il Satiricon*
a cura di Marino Barchiesi.

Flavio Giuseppe, *La guerra giudaica*
a cura di Giovanni Vitucci. Con un'appendice sulla traduzione in russo antico a cura di Natalino Radovich. 2 volumi.

Apuleio, *Le metamorfosi*
libro XI, a cura di Reinhold Merkelbach.

Eusebio, *Vita di Costantino*, *Triakontaeterikos*
a cura di Johannes Straub.

Orosio, *Le storie contro i pagani*
a cura di Adolf Lippold, traduzione di Aldo Bartalucci e Gioachino Chiarini. Con un'appendice linguistica di Aldo Bartalucci. 2 volumi.

Vite dei Santi dal III al VI secolo
sotto la direzione di Christine Mohrmann:

volume I, *Vita di Antonio*
introduzione di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di G. J. M. Bartelink, traduzione di Pietro Citati e Salvatore Lilla;

volume II, Palladio, *La Storia Lausiaca*
introduzione di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di G. J. M. Bartelink, traduzione di Marino Barchiesi;

volume III, *Vita di Cipriano*, *Vita di Ambrogio*, *Vita di Agostino*
introduzione di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di A. A. R. Bastiaensen, traduzioni di Luca Canali, Carlo Carena e Claudio Moreschini;

volume IV, *Vita di Ilarione*, *Vita di Martino*, *In memoria della santa Paola*
introduzione di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di A. A. R. Bastiaensen e Jan Smit, traduzioni di Luca Canali e Claudio Moreschini.

Seguiranno altri volumi.

Psello, *Cronografia*
a cura di Salvatore Impellizzeri. 2 volumi.

La caduta di Costantinopoli
testi greci, latini, italiani, francesi, slavi, a cura di Agostino Pertusi e Giuseppina Lanera.